STUDIEN

ZU DEN

ATTISCHEN RELIEFS

DES V. JAHRHUNDERTS

V. CHR.

Inaugural-Dissertation

von

ERNST KJELLBERG

UPPSALA 1926

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI-A.-B.

STUDIEN

ZU DEN

ATTISCHEN RELIEFS

DES V. JAHRHUNDERTS

V. CHR.

INAUGURAL-DISSERTATION

VON

ERNST KJELLBERG

UPPSALA 1926

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI-A.-B.

PIAE MEMORIAE

SACRVM

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort VII

I. Kapitel. Einleitung 1

II. Kapitel. Werke der jonischen Schule vom Xerxeszuge bis zum Kalliasfrieden 4

III. Kapitel. Die Gewänder der Giebelfiguren des Zeustempels zu Olympia 16

IV. Kapitel. Attische Reliefs vom Xerxeszuge bis zum Parthenon 22

V. Kapitel. Die Skulpturen am Parthenon 39

a. Die Metopen 40

b. Der Fries 45

c. Die Parthenongiebel 67

VI. Kapitel. Die Skulpturen des sog. Theseion 78

VII. Kapitel. Der Einfluss des Polykleitos 83

VIII. Kapitel. Zur Chronologie der Werke der sog. Paioniosschule 93

IX. Kapitel. Die Basisreliefs des Agorakritos 103

X. Kapitel. Zum Petersburger Niobidenrelief 115

XI. Kapitel. Der Fries des Niketempels 119

XII. Kapitel. Kleinere attische Reliefs unter dem Einfluss der Parthenonskulpturen 125

Zusammenfassung 147

Literaturverzeichnis 149

Tafeln . . . . . I—XVIII

Vorwort.

Dies Buch ist von Anfang an aus dem Bestreben entstanden, für die Einordnung der Fragmente der Agorakritosbasis ein chronologisches und stilistisches Gerüst zu schaffen. Die von gewichtigen Stimmen vertretene Auffassung, dass fremde Einflüsse fortschrittlicher Art für die attische Kunst von entscheidender Bedeutung gewesen seien, stand der typologischen Reihenbildung im Wege, besonders mit Rücksicht darauf, dass Agorakritos kein geborener Athener sondern ein Parier war. Einige neu erschienene Arbeiten erforderten auch Stellungnahme. Die Untersuchung der Parthenonskulpturen war nicht von Anfang beabsichtigt, erwies sich mir als notwendig, um in dem Wiederstreit der Meinungen über Arbeitstakt und Zeit, einigermassen festen Boden unter den Füssen zu gewinnen. Eine endgültige Lösung der verwickelten Fragen kann nur eine genaue Untersuchung der Originale in London, Athen und Paris geben. Schon früh richtete ich meine Aufmerksamkeit auf das reiche in den Grabreliefs enthaltene Material zur Kunstgeschichte. Ohne Vollständigkeit zu erreichen, habe ich versucht, einige der wichtigeren Denkmäler chronologisch zu ordnen und ihre Beziehungen zu anderen Werken der Skulptur, besonders den Urkundenreliefs zu beleuchten.

Die Arbeit ist zum grössten Teil in Stockholm neben meinem Dienst ausgeführt. Im verflossenen Sommer konnte ich mich, dank einem mir von deutscher Seite bewilligten Stipendium, drei Monate in Berlin ganz dieser Arbeit widmen. Ich verdanke in erster Linie Geheimrat Th. Wiegand und dann allen anderen Freunden und Kollegen an den Staatlichen Antikensammlungen mannigfache Förderung in meiner Arbeit. Von Professor Br. Schröders künstlerischem Feingefühl und technischem Wissen habe ich viel Anregung erhalten, wenn auch die historischen Resultate, zu denen ich zuletzt gelangt bin, von den seinigen abweichen. Dem Generalsekretär des Archäologischen Instituts Professor Rodenwaldt verdanke ich besonders, dass ich den Apparat zu den Grabreliefs benutzen durfte und aus diesem die Vorlagen für meine Abbildungen 33, 35, 37, 40—46, 54 und die Erlaubnis zur Publikation derselben erhielt. Professor

Bruecknер gewährte mir mit grossartiger Liberalität die Einsicht in den Apparat der Supplemente zu den Grabreliefs und die Erlaubnis zur Publikation von meinen Abb. 22, 32, 34, 36, 38, 47—50. Zu der Publikation der nach meinen eigenen Aufnahmen hergestellten 1—11, 13, 15, 21, 23, und der von Abb. 18, 39 und 55 gewährte Herr Professor Kuruniotis in Athen die Erlaubnis, wozu die Firma Fratelli Alinari die Benützung ihrer Photographien erlaubte. Die Vorlagen für die Abb. 29—31 und die Publikationserlaubnis verdanke ich dem Direktor den Antikensammlungen in der Eremitage zu Leningrad Herrn Professor O. Waldhauer, während die Direktion der Antikenabteilung der Staatlichen Museen in Berlin die Veröffentlichung der Abb. 51—53 gestattete. Der Verlag G. Tisell in Stockholm gestattete die Benutzung der Druckstöcke für die Abb. 12, 14, 16, 17, 19 und 24, 28.

Die Reinschrift des Manuskriptes hatte meine liebe Frau noch zum grösseren Teile ausführen können, ehe sie heimgerufen wurde. Ausserdem unterstützte mich Frau R. Jung, Frln E. Fischer und Frln M. Unger dabei. Bei dem Lesen der Druckbogen half mir ganz besonders mein Freund Professor E. Nachmanson in Gothenburg sowie meine Freunde und meine Kollegen D:r I. Jung, D:r A. Sjöblom, Liz. phil. Å. Stavenow und Liz. phil. E. Uggla. Den Beamten der Königl. Bibliotek in Stockholm habe ich für vielfaches Entgegenkommen zu danken.

Nicht den wenigsten Dank schulde ich denen, die mir während meiner Studienzeit leitend und lehrend zur Seite gestanden haben. Meinem Vater gebührt die erste Stelle. Professor S. Wide leitete meine archäologischen Universitätsstudien in Upsala. Während einiger kurzer Sommermonate durfte ich in Leipzig den Unterricht Professor Fr. Studniczkas geniessen. Während meiner Studienreise im Süden, zu welcher der Längmansche Kulturfonds eine Unterstützung gegeben hatte, war ich mehr als ein Jahr Gast der englischen Institute in Rom und Athen, wo ich von Mrs Strong, sowie den Herren Th. Ashby, A. Wace und A. Woodward freundschaftliche Stütze und Beratung fand. Alle trage ich in dankbarer Erinnerung.

Meinen Vorgesetzten am Nationalmuseum verdanke ich die Bewilligung von Urlaub für meine Studienreisen.

Allen diesen und noch vielen anderen, die ich hier nichtaufzählen kann, deren Unterricht ich genossen und die mit Rat und Tat meine Studien gefördert haben, spreche ich hier meinen wärmsten Dank aus.

Stockholm den 8. Maj 1926

Ernst Kjellberg.

I. KAPITEL.

Einleitung.

Das Ende des 6. und die ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts hatten in der Skulptur die Entwicklung eines eigenen attischen Stiles gebracht, der trotz vielfacher Berührung und Abhängigkeit sich klar von den insel- und asiatisch-jonischen einerseits und andrerseits von dem peloponnesischen unterschied. Die von beiden Seiten empfangenen Eindrücke und Lehren waren aufgenommen und umgeschmolzen durch den attischen Geist, der Wirklichkeitssinn und Streben nach genauer Wiedergabe der Einzelheiten der Natur mit lebendigem Gefühl für dekorative Wirkungsformen verband. Als Material kam in erster Linie der Marmor in Betracht, der teils aus den heimischen Brüchen des Hymettos und des Pentelikon, teils von den nahe gelegenen Inseln Naxos und Paros bezogen wurde.

Die Perserkriege unterbrachen nicht den Strom der künstlerischen Entwicklung. Ungerissen liefen die Fäden weiter. Aber wieder wurde die Selbständigkeit der attischen Kunst in Frage gestellt. Die Herstellung von grossen Bronzewerken, die vor kaum zwei Menschenaltern von Rhoikos und Theodoros von Samos zuerst in Griechenland geübt war, hatte auf Aigina und in Argos ihre hervorragendsten Vertreter, bei denen ganz Hellas in die Schule ging. Die grossen Fortschritte, die die Skulptur in dieser Zeit gemacht hat in der Durchbildung der menschlichen Figur zu einem natürlich gewachsenen und beweglichen Organismus, sind diesen aiginetischen und argivischen Meistern zu danken, deren Namen die Tradition uns erhalten. Die durchgreifende Bedeutung dieser Künstlergeneration können wir an den erhaltenen Kopien ihrer Werke ablesen. Aber noch ist es nicht gelungen einen einzelnen von diesen bahnbrechenden Künstlern in seiner Wesenheit zu fassen. Nicht einmal die jüngsten unter ihnen, Kalamis und Pythagoras, sind uns sicher fassbar.

Verglichen mit der Hochblüte der peloponnesischen Plastik und den noch immer lebhaft tätigen inseljonischen Werkstätten[1] wurde Attika eine kurze Zeit in skulpturhistorischer Beziehung zur Provinz herabgedrückt.[2] Die jungen

[1] Rodenwaldt, *Jahrb.* XXVIII, 1913, S. 317 ff., Taf. 24—30.

[2] Lechat, *L'art attique avant Phidias*, S. 435 u. 472 ff.

attischen Bildhauer gingen bei den Argivern in die Lehre, wo die entscheidenden Fortschritte gemacht wurden. Darüber sollte uns auch nicht die für unsere Kenntnisse der kunstgeschichtlichen Entwicklung so bedeutsame Vasenmalerei täuschen. Sie spiegelt die Entwicklung wieder, ist aber selbst nicht ihr Träger. Abgesehen von den Kopien nach Grossbronzen ist für die Zeit 480—450 die Zahl und Bedeutung der erhaltenen Marmorwerke aus attischen Werkstätten weit geringer als die ausserhalb Attikas verfertigten und auf uns gekommenen.

In sizilischen Werken wie den Metopen vom Heraion, Tempel E, in Selinunt kann man starken attischen Einfluss spüren, der sich auch in anderen zerstreuten Arbeiten kund tut. Es muss eine Auswanderung attischer Künstler stattgefunden haben, die zur Errichtung einer neuen Kunstschule auf Sizilien den Anlass gab, vgl. Amelung, *Jahrb.* XXXV 1920, S. 49—59.[1]

Während das Wirken des Kalamis, trotz der auf seine Erschliessung gemachten bedeuteten Anstrengungen uns nicht fest greifbar ist[2], sehen wir klar, dass das Auftreten Myrons in den 460-er Jahren für Attikas Kunst einen Zufluss von frischem neuen Leben gebracht hat. Trotz der formalen Schranken, die er sich noch auferlegte, steht er nicht mehr im Flusse der attischen Tradition, sondern darüber. Es waren Schranken seiner Zeit und nicht speziell seiner Heimat, die ihn banden und stützten. Einen attischen Charakterzug hat er doch in der fremden Lehre bewahrt, ein geistiges Erbe und nicht übernommene formale Tradition; das Streben nach lebendigem Ausdruck des Geistes, den das Gesicht seiner Athena zeigt, hat Myron mit den älteren attischen Künstlern gemein.

Ob Pheidias' Wirken vor dem Myrons begann, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen. Mir scheint es unwahrscheinlich. Wenn auch Werke wie das Weihgeschenk für Marathon in Delphi und die Athena Areia in Plataiai schon in die 470-er Jahre fallen sollten, wie Schrader annimmt[3], so haben wir keine Möglichkeit uns von dem persönlichen Stil des Meisters in diesen Werken eine Vorstellung zu schaffen. So bestechend auch die von Shrader

[1] Eine angeblich in Rom gefundene jetzt im Nationalmuseum zu Stockholm befindliche Statuette einer Frau in der Tracht der Koren von der Akropolis schliesst sich nahe an die von Amelung behandelte Gruppe an. Besonders mit dem Kopf in Wien *a. a. O.* Taf. 5 zeigt der ihrige grosse Ähnlichkeit in der Form des Gesichtes, der Bildung der Augen und des Mundes.

[2] *Vgl.* Studniczka, *Kalamis, Abh. d. sächs. Ges. d. Wiss.* phil. hist. Kl. XXV 1907, S. 100.

[3] Schrader, *Phidias*, S. 17. Die Weihung von Kunstwerken aus der Siegesbeute kann bei späteren Lokalhistorikern und Periegeten zu einer konventionellen Bezeichnung eines in einem Heiligtume aufgestellten Siegesmales geworden sein, auch wenn die Weihung oder Aufstellung weit später erfolgt war. Der nach Paus. X, 11,5 von den Thebanern für die Schlacht bei Leuktra 371 in Delphi gelobte Thesauros wurde erst nach 346 geweiht; und das war doch ein verhältnismässig kleiner Bau. Bourguet, *Ruines de Delphes*, S. 88 f., Pomtow, bei P. W. IV s. v. *Delphoi*, Sp. 2562, Poulsen, *Den delphiske Gud og hans Helligdom*, S. 158.

wieder vorgetragene Vermutung ist, dass wir in dem kasseler Apollon ein Jugendwerk des Pheidias zu sehen haben, so fehlt ihr doch die sichere Begründung, die es erlauben würde, darauf weitere Schlüsse aufzubauen. Die kasseler Statue und ihre Zuweisung zu dem einen oder anderen Meister hat ihren gegebenen Platz in jeder Geschichte der griechischen Kunst. Weitere Attributionen auf diese Zuweisung zu bauen, wäre unvorsichtig.

Wo die literarische Überlieferung uns im Stiche lässt, müssen wir versuchen, mit der monumentalen allein weiter zu kommen. Dabei fällt natürlich das Hauptgewicht auf die erhaltenen Originale, obwohl wir deren Meister ja nur ganz ausnahmsweise kennen, während die römischen Kopien einstweilen beiseite bleiben müssen. Ihr Wert liegt vor allem darin, dass sie ein Bindeglied zwischen der schriftlichen Überlieferung und den griechischen Originalen bilden und uns zu den Nachrichten über die führenden Meister etwas Anschauungsmaterial liefern. Wenn es gilt, die allgemeinen Tendenzen einer Periode oder die technische Entwicklung innerhalb einer solchen zu studieren, gebührt die Aufmerksamkeit in erster Linie den Originalen, auch wenn sie künstlerisch untergeordneter Art sind.

Bei der Bedeutung, die die Frage nach fremden Einflüssen auf die attische Kunst der perikleischen Zeit bekommen hat, ist es nötig, auf die wichtigeren Arbeiten und Fortschritte der griechischen Künstler ausserhalb Attikas Acht zu geben, ihre allgemeine künstlerische Einstellung und die von ihnen erreichten Entwicklungsstufen zu verfolgen, um gewisse Fragen der Priorität, besonders der Gewandstile beantworten zu können.

II. KAPITEL.

Werke der jonischen Schule vom Xerxeszuge bis zum Kalliasfrieden.

In dem Text zu Buschor-Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia* hat der erstere kurz die Denkmäler der verschiedenen griechischen Kunstgebiete aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts aufgezählt und geordnet. Er unterscheidet S. 35 ff. eine ostjonische und eine parische Gruppe und hängt an diese beide noch eine Anzahl Werke aus Mittel- und Nord-Griechenland an. Nähere Beziehungen zu den Olympiaskulpturen lehnt er m. R. ab. Die Lieblingstracht des strengen jonischen Stils ist, wie er S. 37 bemerkt, offenbar nicht der jonische Chiton sondern der Peplos in der sog. lakonischen Form, bei dem der gegürtete Bausch unter dem Überhang nicht sichtbar wird. Die Gewänder der Frauenstatuen sind, wie bei gleichzeitigen peloponnesischen Werken, sehr dick und schwer.

An den xanthischen Frauenstatuen, Buschor, *a. A.* Abb. 18 u. 19[1], ist der Überwurf sehr platt zwischen den vertikalen Falten, die mit leiser Reliefer-hebung von den Brüsten herabhängen. Die Höhenunterschiede der Falten-rücken und -tiefen sind anscheinend sehr gering und ganz zeichnerisch gegeben. Der untere Teil des Gewandes ist durch die r. Hand seitwärts gezogen und gegen das l. Bein gepresst, dessen Form sich schwach darin ausprägt. Die zur Hand laufenden Bogenfalten haben schmalen Rücken. Hierin erkennt man die Nachwirkung des archaischen linearen Stils. Die plastische Durchbildung ist noch ganz unvollkommen. Dasselbe ist an dem Anliegen des Randes des Überwurfs zu bemerken, der nicht als Absatz in der Tiefenrichtung sondern nur als Linie wirkt; auch die Faltenendungen sind ganz in die Fläche projiziert.

An der laufenden Frau aus Pergamon, die Buschor, S. 37 u. Abb. 16[2] auch hierher zieht, ist der Fortschritt zu plastischer Gestaltung deutlich. Die Säume sind dicker, die Faltenhöhen runder geworden, ihre Umrisse weniger scharf gezeichnet. Diese sind nicht mehr für den Eindruck entscheidend son-

[1] Nach den Stichen Prachows auch abgebildet von Schrader, *Phidias*, Abb. 134.

[2] *Altertümer von Pergamon*, VII, Taf. 1 u. S. 12.

dern die Falten selbst, die an Breite zu- oder abnehmen und dadurch auch die lineare Wirkung vermeiden. Der Peplos wird gegen den Körper gepresst und die Brüste treten als schwache Hügel unter dem schweren Stoff hervor.

Mit der laufenden Figur aus Delphi, Buschor, *a. A.* S. 37 Abb. 15[1] kommen wir zeitlich in die Nähe der olympischen Giebelfiguren, besonders des Ostgiebels. Zwischen den Beinen wechseln die runden Faltenrücken mit gleich breiten Tälern. Die vertikalen Falten an den Seiten des Überwurfs sind durch den bei der Bewegung entstehenden Luftzug seitlich umgeknickt und gegen den Körper gepresst. Vorn wird die glatte Fläche durch wenige schwach erhöhte Faltenrücken gegliedert. Sehr charakteristisch ist die flache von scharfen Kanten umgebene Mulde an der Vorderseite des l. Beines über dem Knie. Verglichen mit der pergamenischen Figur arbeitet der Stil der delphischen Figur mit klarerer Linienwirkung.

Eine Nike in Rom stellt die Göttin dar, wie sie herabschwebend eben den Boden mit den Fusspitzen berührt. Sie hat die schwache Relieferhebung der Falten des Überwurfs mit der pergamenischen Figur gemein.[2] Die Bewegung hat auf den Peplos keinen Einfluss; er hängt gerade herunter wie bei einer Stehenden. An seinem unteren Teile sind die Täler tief und breit eingearbeitet. Die Rücken selbst sind durch schmale Rillen geteilt. Innerhalb des geschlossenen Umrisses findet man das Streben nach plastischer Rundung der Fläche und Durchdringung des Blockes.

Es fällt schwer, eine genaue Grenze zwischen parischer und ostjonischer Kunst dieser Zeit zu ziehen, da die sicher auf Paros gearbeiteten Werke selten sind. Das Hauptwerk der auf dieser Insel heimischen Künstler ist die Statue einer Nike, Buschor, *a. A.* S. 37 Abb. 17.[3] Der Stil zeigt am meisten Ähnlichkeit mit dem der eben besprochenen römischen Figur, ist aber nicht damit identisch. Am deutlichsten tritt der Unterschied an den Brüsten zu Tage, von denen an der parischen Figur senkrechte Falten herabhängen, die an der römischen fehlen. Der Saum des Peplos ist gebrochen und weit unregelmässiger geführt. Besonders der Überwurf auf der Rückseite (A.-A. 2397) ist frei und plastisch lebendig modelliert. Am Unterkörper finden wir ganz feine Rippenfalten, die aber im Bogen quer über die Vorderseite der Gestalt laufen und nicht zur Charakteristik der Bewegung verwandt sind. Die Umrisse der Beine sind durch das Ankleben der Kleidung an dieselben deutlich gemacht. In letzterer Hinsicht besteht also auch Verbindung mit der delphischen Statuette.

---

[1] *Compte rendu de l'Ac. des inscr.* Paris 1912, S. 542.

[2] B.-B. 263, Helbig-Amelung[3] Nr. 981, Rösch, *Altertümliche Marmorwerke von Paros*, Diss. Kiel 1914, S. 24.

[3] Rösch, *a. A.*, S. 23 f. Taf. V. A.-A. 2395—2398.

Mit dem Grabrelief eines Mädchens aus Paros in Brocklesby House in England berühren wir das Gebiet der sepulkralen Kunst.[1] Auch hier finden wir den schweren wollenen dorischen Peplos, dessen Säume und Falten klar und beinahe hart gezeichnet sind. Die Linienwirkung ist für den Ausdruck bestimmend. Solche plastische Formen, die sich nicht durch Linien ausdrücken lassen, kommen nur als ganz leise Bewegung der Fläche erst bei näherem Zuschauen und dem tastenden Gefühl bemerkbar vor. Die umgeknickten Falten über den Füssen zeugen von dem Willen zum Studium der Natur. Der Vogel ist für Darstellungen jugendlich Verstorbener auch in Attika charakteristisch. Buschor will in der Gewandbehandlung dieser jonischen Werke einen höheren Grad von Naturalismus erkennen als in den Olympiaskulpturen. Soweit es den Zusammenhang mit den Körpern und die Teilnahme an der Bewegung betrifft, hat er Recht, aber wenn es das Eigenleben des Gewandes gilt, seine stofflichen und statischen Eigenschaften, hat der Olympiameister den Vortritt.

Das Durchscheinen der Beine und die in der Mitte herabhängenden nach unten gleichmässig verbreiterten Falten des Peplos kommen auch auf dem von dem Boioter Sokrates für die Akropolis von Athen ausgeführten Charitendenkmal vor, das Buschor a. a. O. S. 31 zu den attischen Werken rechnet, während Amelung diese Beziehung bestimmt ablehnt.[2] Von den Fragmenten von der Akropolis sind ein Paar in jüngere Stilart umgebildet (1341 und 1341 α). 1341 β—γ stimmen dagegen genau mit dem Relief Chiaramonti überein und vertreten den Stil des Sokrates. Er drückt die Falten durch schmale Grate oder niedrige Absätze aus. Nur die eben mit der delphischen Nike verglichene Faltengruppe der mittleren Charis zeigt rundere Formen. Die entsprechenden Teile der Figur l. sind flacher gehalten. Die Faltengrate der r. Charis entsprechen in ihrer Art den schwachen Bogenfalten der parischen Nike; sie sind aber kräftiger ausgeprägt und für den Eindruck von grösserer Bedeutung. Das dünne Untergewand derselben Figur, das unten und oben sichtbar wird, ist nach archaischer Art durch feine parallelle Ritzlinien bezeichnet. An der Bewegung nehmen die Gewänder in feiner Schwingung Teil. Auch hierin erinnert das Relief an die drei zuletzt behandelten jonischen Figuren.

[1] *Antike Denkmäler* I, Taf. 54; Winter, *K. in B.* 239, 6; Waldmann, *Griechische Originale* Taf. 78. Rösch, *a. A.*, S. 30.

[2] Das Exemplar Chiaramonti B.-B. 654, *Vatikan-kat.* I, S. 546 Nr. 360, Taf. 58, *Jahrb.* XXIII 1908, S. 17 ff. Helbig-Amelung, *Führer*[3] Nr. 80; Replik Giustiniani bei Pollak-Muñoz *Coll. Stroganoff* I Nr. 2 Taf. III (mir nicht zugänglich); Bruchstücke in Athen, *Cat. of Acrop. Mus.* II S. 243 ff. Nr. 1341—1341 γ, A. A. 731 f. Furtwängler *A. M.* 1878, S. 181 ff. Lechat *L'art attique* S. 463 ff. (die dort abgebildeten Stücke zeigen Umbildung in jüngeren Stil). Das archaische Exemplar fällt hier ausserhalb der Betrachtung, Winter *K. i. B.* 217, 1, Rodenwaldt, *Relief*, Abb. 82.

Aber soweit die erhaltenen Kopien beurteilen lassen, hatte es nicht die duftige Zartheit in der Behandlung der Oberfläche, die eins der Hauptkennzeichen der guten jonischen Werke war, sondern näherte sich darin den festländischen Werkstätten. Die Köpfe des Chiaramontischen Exemplars verraten den Einfluss peloponnesischer Kunst etwa von der Art der Hestia Giustiniani.

Auch zu Vasenbildern giebt es nahe Beziehungen. Die Stilstufe der Gewänder und manche Einzelheiten kehren auf dem Vasenbilde wieder, wo Menelaos auf Helena mit gezücktem Schwert zuschreitet, das von Beazley dem Syriskosmaler zugewiesen ist.[1] Die Mäntel zeigen die Zickzacksäume wie die beiden ersten Chariten v. l. Die Helena hat dieselbe Bewegung wie die mittlere Charis und die schwach geschwungenen Aussenlinien begleiten ihre Bewegung wie an dieser. Ausserdem erinnern die Mantelfalten des Menelaos in ihren sanften Kurven an diejenigen der Charis r. Weiter sind die Gewänder des Providencemalers zu vergleichen, Beazley, *Vases in America* S. 78 f. Abb. 48 und 49 und die Lekythos aus Eretria, Riezler, *Weissgrundige attische Lekythen*, Taf. 22.

So bezeugt das Charitenrelief des Sokrates die engen Beziehungen der Werkstätten verschiedener Orte zu einander und die Fäden, die zwischen ihnen hin und her liefen.

Für Sizilien hat Amelung kürzlich auf attischen Einfluss in dieser Epoche hingewiesen, und daneben waren dort und in Grossgriechenland besonders Beziehungen zu Jonien lebendig. Diese findet Buschor im Stil des Ludovisischen und des Bostoner Thrones, die er von dicht auf einander folgenden Meistern ausgeführt sein lässt. Dem Meister des ersteren giebt er auch die schöne Mädchenstele im Palazzo dei Conservatori.[2] Diese wurzelt noch ganz in archaischer Tradition mit ihrer durch eng gestellte parallele Falten gezeichneten Tracht.

An den beiden Thronen bedeutet jede Abweichung von dem System der regelmässigen Linien einen Fortschritt zu mehr plastischer Gestaltung der Gewänder. Die Falten des vor der Aphrodite auf dem Thron in Rom ausgebreiteten Peplos sind freier gerundet und nicht scharf begrenzt, an dem zurückgesetzten Bein der Dienerin treten durch die Stauung des Mantels Bildungen auf, die Vorstufen der später so gewöhnlichen Gewandaugen sind, der Mantel

[1] London, B. M. E. 161. Beazley, *Vases in America*, S. 65 Nr. 8 Abb. 40.

[2] B.-B., 417 b, *Alinari* 27200. Helbig-Amelung[3] Nr 974. Ashmole, *J. H. S.* 1922 Taf. XI, der S. 252 die Stele als Votiv an Persephone auffasst. Der Vogel — eine Taube — spricht nicht gegen die Annahme, dass die Stele ein Grabrelief sei, vgl. Conze Nr. 811, 819 ff. 877, 933—987, 1032, 1035 ff. Buschor, *a. A.* S. 12 u. 38. Rösch, *a. A.*, S. 26 Der Thron Ludovisi *Ant. Denkm.* II Taf. 6—7, Helbig-Amelung[3] Nr. 1286. Der Bostoner, Studniczka, *Jahrb.* XXVI, 1911, S. 50 ff., jetzt Caskey, *Catalogue of Greek and Roman sculpture, Boston Museum of fine Arts*, 1925 Nr. 16, S. 30 ff.

der räuchernden Frau auf der einen Seitenlehne ist in zarten Hebungen und Senkungen des Stoffes modelliert. An dem bostoner Gegenstück zeigt der Mantel der frohen Zuschauerin an der Hüfte schon wirkliche Gewandaugen, die Falten um ihre Beine sind nicht mehr strichmässig scharf gehauen. An dem über den Schoss der Trauernden fallenden Zipfel findet sich zwischen den klar gegebenen Säumen eine unregelmässige sanft modellierte Faltenbildung. An der Alten der l. Seitenlehne findet sich ähnliches in der Nähe des Gesässes. Wenn man dem wunderbaren Zauber dieser Werke nachgehen will, so findet man ihn zum grossen Teil darin, dass die Meister in die aufs äusserste verfeinerten Umrisse vorsichtig ihre neuen Beobachtungen über die Flächenbewegung der Stoffe hineingetragen haben. So ist alles in diesen Reliefs frisch und zart empfunden.

Die oft so bedeutsamen Vergleichungen von Skulpturwerken mit attischen Vasenbildern haben für die lokale Einordnung der ersteren in landschaftlich bestimmte Schulen keine Beweiskraft, da die Gegenbeispiele von Malereien aus anderen Landschaften fehlen. Diese Vergleiche sind für die Stilstufen und, bei den vorauszusetzenden regen Verbindungen zwischen griechischen Kulturzentren, chronologisch von Bedeutung.

Aber bei dem Reichtum an Motiven und den Variationen der persönlichen Stilarten auf den Vasen kann man fast für jede Einzelheit in der Skulptur Parallelen aus der attischen Vasenmalerei beibringen. Das hat auch dazu geführt, dass untereinander so verschiedene Werke wie die Throne Ludovisi-Boston einer und die Tempelskulpturen von Olympia andererseits der attischen Kunst gegeben sind.[1]

Was wir von attischer Skulptur aus der Zeit, in die man die beiden Throne verlegen muss, kennen, ist alles viel derber und härter als ihr schwungvoller und leichter Rhytmus. Daher kann ich von der mit so grosser Umsicht von Studniczka vorgeschlagenen Benennung attisch-jonisch nur die zweite Hälfte annehmen.[2]

Eine Gruppe thasischer Werke, Reliefs von einem Altar an Apollon und die Nymphen[3] und ein grosses Totenmahl in Konstantinopel[4] sind altertümlicher als die hier behandelten Werke. Die Belagerung und Eroberung von Thasos durch die Athener im Jahre 464 dürften für sie einen Terminus ante quem abgeben. Dagegen gehört das bekannte Grabrelief der Philis im Louvre

[1] Anders urteilt L. Curtius, *Gnomon* I, 1925, S. 11.

[2] *Jahrb.* XXVI 1911 S. 50 ff., besonders S. 191, Helbig-Amelung[3] Nr. 1286, Buschor, *a. A.* S. 12. Caskey, *Catalogue* S. 44 ff. Chase, *Greek and Roman sculpture in American Museums* S. 44.

[3] Louvre *Catalogue sommaire* 1922, S. 46, Nr 696, B.-B., 61, Winter *K. i. B.* 211, 4—6. Rösch, *a. A.*, S. 26 f. Picard, *Mon. Piot XX*, 1916, S. 42 ff.

[4] Rodenwaldt, *Jahrb.* XXVIII, 1913, S. 318 Taf. 26; Ders., *Relief* Abb. 87. Mendel, *Catalogue des Musées Ottomans*, Nr. 578.

in eine etwas spätere Zeit (S. unten S. 14). Auf dem Altarrelief zeigt der doppelt gelegte Mantel des Apollon Anfänge plastischer Modellierung der Flächen. Dieselbe Tendenz ist an dem in grossen Flächen modellierten Mantel des sitzenden Mannes auf dem Totenmahl zu beobachten. Nur wenige eingetiefte Falten genügten dort dem Künstler, der die Flächen dazwischen in sanften Wölbungen gegeben hat.

Von der Reihe der Hundestelen ist nur die aus Orchomenos von dem Naxier Alxenor ausgeführte hier zu nennen.[1] Die unter den übrigen, die ihre Figuren bekleidet abbilden, gehören ihrem Stil nach noch zur archaischen Kunst. Das Relief des Alxenor weist nur geringe Ansätze auf, die über das zeichnerische Liniensystem hinausgehen, so an dem oberen Teil des Mantels. Der fortschrittlichste Zug sind die zu Anten ausgebildeten Seitenränder, die auch an dem thasischen Totenmahl vorkommen. Sonst ist ein schmaler plastisch unverzierter Rand der gewöhnliche Abschluss der Bildfläche an den Seiten.[2] Diese Art beruht auf archaischer Tradition; sie kommt z. B. schon auf der Aristionstele vor. Daneben findet man auch, dass das Bildfeld ganz ohne Rahmen an den Seiten gelassen wird.[3]

Eine Palmette als oberer Abschluss kommt an mehreren der Grabsteine vor.[4] An anderen sind solche vorauszusetzen, da sie oft für sich gearbeitet waren oder sonst durch die Unbill der Zeiten abgetrennt werden konnten.[5]

Bei der Stele Giustiniani in Berlin wird die klare und kräftige Zeichnung des Peplos und Einzelheiten der Haartracht durch eine wunderbar feine Modulation der Flächen begleitet, die den Linien ihre Härten nimmt. Siehe besonders die durch die Schlangensäume an der Seite begrenzten Teile des Mantels. Die Formen des Gesichtes, des Halses und des r. Armes sind mit grösser Feinheit modelliert, so dass die verschiedenen Glieder und Muskeln ohne scharfe Grenzen sanft in einander übergehen.

Die unsymmetrische Komposition, bei der die Frauenfigur die eine Hälfte der Bildfläche ausfüllt, während die andere nur für ihre vorgestreckten Hände

[1] B.-B. 41, ALINARI 24366, WINTER, *K. i. B.* 212, 5.

[2] Stele vom Esquilin oben S. 7; Stele Giustiniani in Berlin Nr. 1482, B.-B. 417 c, *Ant. Denkm.* I Taf. 33, WINTER, *K. i. B.* 239, 7, SCHRÖDER in *Kunst und Künstler* XIII, S. 13 f.; Stele aus Pherai *A. M.* 1904. Taf. XXII, SCHRADER, *Phidias*: Abb. 127; WINTER, *K. i. B.* 239, 4; Stele der Philis, s. unten S. 14; Stele aus Larissa in Athen, *BCH* 1888 Taf. WINTER, *K. i. B.* 239, 5; Stele auf Aigina *Ant. Denkm.* I Taf. 33, WINTER, *K. i. B.* 287, 7. Vgl. RÖSCH *a. A.*, S. 10 und 27.

[3] Borgiastele in Neapel (archaisch). WINTER, *K. i. B.* 212, 4, RODENWALDT *Relief*, Nr 15; Stele aus Nisyros in Konstantinopel, REINACH, *Rev. arch.* 1901 II, S. 158 ff. Taf. XV; BULLE, *Der sch. Mensch*[2], Taf. 264, RODENWALDT, *Relief*, Abb. 16, MENDEL, *Catalogue* Nr. 11, Stele in Brocklesby House oben S. 5 f.

[4] Stelen aus Larissa und Giustiniani oben Anm. 2, auch archaisch: Borgiastele in Neapel oben Anm. 3.

[5] Stele in Rom, oben S. 7.

und das Schmuckkästchen da zu sein scheint, ist wie Schrader, *Jahresh.* 1913, S. 9 nachgewiesen hat, auch für einige attische Reliefs bezeichnend (Athena Lanckoronski siehe unten S. 30).

Was den Gegenstand der Darstellung betrifft, so dürften wir es hier nicht mit einem jungen Mädchen, sondern mit einer Frau zu tun haben. Das Schmuckkästchen, das die Geschenke des Gatten enthielt — ist für verheiratete Frauen bezeichnend. Erst wenn man das scheinbare Spielen mit dem Inhalt des Kästchens als ein Hinweis auf die Hochzeitsgeschenke des Mannes auffasst, bekommt die Darstellung einen Sinn[1], der der Bestimmung des Kunstwerkes würdig ist.

In der Zeichnung des Peplos bietet die Stele in Brocklesby House grosse Ähnlichkeit, so dass man auch das Berliner Relief der parischen Kunst zuweisen kann, wie Rösch und Buschor es vorschlagen.

Fast wie eine Wiederholung der giustinianischen Stele in fortgeschrittenem und gleichzeitig vergröbertem Stil mutet dagegen die Frau auf einem Relief aus Pherai an (S. 9 Anm. 3). Sie trägt zum Unterschiede von jener ein Kopftuch und hält die R. gesenkt, um dem vor ihr sitzenden Manne die Hand zu drücken. Während ihr Gesicht sehr beschädigt ist, kann man an dem seinigen erkennen, dass die Augen stark hervorquellend gebildet sind. Wie auf der berliner Stele sind sie gerade in den Übergang von der Vorderfläche zur Seitenfläche der Figur gelegt und nach vorne gerückt. Dadurch hat der Künstler eine Annäherung an die richtige Profilansicht erreicht. Er hat sich dabei an die Technik der Rundplastik angeschlossen, die natürlich mit Leichtigkeit dem Problem, das Auge in Seitenansicht darzustellen, aus dem Wege gehen konnte. Die hier gefundene Lösung der Augenbildung wurde aber bald wieder verlassen. Die Augen bekamen durch dieselbe etwas glotzendes und lebloses. Durch eingehendere Modellierung der Umgebung der Augen, durch Schattenwirkungen die man mittels Vertiefung der Augenwinkel und Hervorziehen der Augenbraunen und Lider bewirkte, gewann man neue Ausdrucksmittel. Aber noch spät im 5. Jahrhundert griff man auf die Darstellung des Auges en face in seitlich gerichteten Köpfen zurück wie z. B. an dem Orpheusrelief.

Die Augenbildung verbindet das phereische Relief mit der — älteren — Stele eines stehenden Mannes aus Nisyros.[2] Er ist ganz nackt mit kräftigen vollen Muskeln und füllt mit seiner stämmigen Gestalt fast die ganze Bildfläche aus. Das Haar ist wie eine glatte anliegende Kappe gebildet; hier trat sicher die Farbe ergänzend hinzu. Bei aller Sorgfalt in der Wiedergabe der athletischen Formen sind diese doch viel weicher und blühender als auf dem ungefähr gleichzeitigen, nach dem Material, pentelischem Marmor, attischen

[1] Nach mündlicher Anregung von A. Brueckner.

[2] Oben S. 9 Anm. 2.

Relief eines Jünglings im Vatikan, HELBIG-AMELUNG[3] Nr. 246.[1] Seine trockenen und harten Formen zeigen, dass für seinen Meister andere Einflüsse massgebend waren als der jonische Marmorstil. Man denkt bei letzterem Relief unwillkürlich an die sehnigen Gestalten des Myron, besonders den Körper des Marsyas. Zu dem Kopfe giebt es ein Paar nahe Verwandte in Berlin Nr. 735[2] und in der Eremitage zu Petersburg.[3] Der erstere ist in der duftigen Weichheit der Behandlung der Oberfläche des Gesichtes dem jonischen Kreise verwandt, während die Haare scharf in allen Einzelheiten wie an den Bronzewerken der Epoche gebildet sind. Die Landschaftsgrenzen wurden von vielen Künstlern übersprungen. Die Freizügigkeit der Meister und der mit ihren Arbeiten getriebene lebhafte Exporthandel liess die verschiedensten Kreuzungen und Brechungen der Stile aufkommen.

Mit den besprochenen Werken sind wir bis etwa 460 gekommen oder vielleicht schon darüber hinaus. In die Mitte des Jahrhunderts gehört ein Denkmal, das für die Entwicklung der Gewandstile bisher noch nicht genügend gewürdigt ist: der Satrapensarkophag von Sidon in Konstantinopel. Er zeigt alle Merkmale der hier behandelten Gattung in höchstem Masse, den ausserordentlichen Fluss der Linien, die weiche schmelzende Behandlung der Oberfläche, die den attischen Werken fremd ist. Seine Datierung in die nacharchaische Zeit ist sicher. Die Meisterschaft der Arbeit giebt uns auch die Gewähr, dass er aus einer der führenden Werkstätten der Zeit hervorgegangen war. Er kann nicht als provinzieller Nachzügler betrachtet werden, sondern zeigt das Höchste, was die jonische Skulptur um 450 geben konnte.

Auf der südlichen Schmalseite mit dem Totenmahl, HAMDY-BEY-REINACH Taf. XXI, 2[4] hat die sitzende Frau dieselbe Stellung wie einer der Männer auf dem Ilissosfriese (Platte B, *Jahrb.* XXXI 1916, Abb. 3, S. 172).[5] Die schmalen am Stuhlbeine gerade herabhängenden Falten haben dort ihr Gegenstück wie auch die auf dem Schoss aufliegenden. Die einschenkende Frau erinnert in ihrer Schrittstellung an die unmittelbaren Vorstufen des Doryphoros. Soweit man urteilen kann, scheinen ihre Hüften horizontal gestellt zu sein, und das Werk des Polykleitos kann daher nicht als Terminus post quem

[1] WINTER *K. i. B.* 287, 4; *Vatikankat.* II, S. 666 Nr. 421 Taf. 74, *Jahrb.* XXIV, 1909, S. 191 ff. BUSCHOR, *a. A.* S. 36 rechnet das Relief zu den jonischen.

[2] KEKULÉ-SCHRÖDER, *Griech. Skulptur*[3] S. 178. *Kurze Beschreibung* 735.

[3] KIESERITZKY-WATZINGER, *Griechische Grabreliefs aus Südrussland* Nr. 441, Taf. 31, von PHARMAKOVSKI, *Bull. de la comm. Imp. archeol.* 58, 1915, Taf. VI wieder abgebildet. Diese Publikation verdanke ich der Güte O. WALDHAUERS.

[4] HAMDY-BEY und TH. REINACH, *Une nécropole royale à Sidon,* Taf. XVIII—XXII, S. 179 ff. MENDEL, *Catalogue des sculpt. grecs et romains aux Musées Ottomans* I, Nr. 9.

[5] Ich sehe keinen Grund, die Darstellung zu einer blossen Genrescene herabzudrücken, wie MENDEL a. a. O., S. 44 f. will.

für sie in Anspruch genommen werden. Ihr Gesicht erinnert an das Profil des schönen klassischen Jünglingskopfes von der Akropolis.[1] Die Haartracht scheint durch die in jener Zeit gewöhnlichen Binden ausgezeichnet zu sein. Die weich geschwungenen Falten, die von ihrer r. Schulter herabhängen, entfernen sich nicht weit von denjenigen der giustinianischen Stele. Zu den dicht zusammengeschobenen Faltenrücken, die das ganze Gewand des heroisierten Toten durchziehen, findet sich die nächste Analogie auf einer Mädchenstele in Athen, Conze 843, Taf. CLXIV, s. unten S. 59, die wieder einer Figur des Parthenonfrieses nahe steht, West 23 Platte XII, Smith, *Sculptures*, Taf. 69. Der Kopf des Mannes entspricht im allgemeinen Typus der Herme auf dem Athenarelief Lanckoronski unten S. 30. Der Kopf des Dieners r. ist wieder von demselben Typus wie an der stehenden Frau. Das vorgesetzte Bein, die Faltenknicke über den Füssen und der Schlangensaum unter den Ellbogen fanden sich — alles etwas härter ausgedrückt — auf der Mädchenstele von Brocklesby House. Der über die l. Handwurzel geworfene Mantelzipfel kehrt auf der attischen Stele des Polyeuktos wieder, Conze 956, Taf. CXC.

Auf dem Relief der Vorderseite Hamdy-Bey-Reinach, *a. A.*, Taf. XXII, 2 — einem der schönsten Werke der griechischen Kunst — hat die Figur l. denselben Stand mit vorgesetztem Fuss wie der eben besprochene Diener. Sein Nachbar, der von vorn gesehen ist, hat seine l. Ferse vom Boden erhoben. Aber der Unterschied zwischen Stand- und Spielbein ist nicht weiter durchgeführt. Während seine r. Hüfte etwas nach auswärts verschoben ist, befinden sich die Knie in annähernd gleicher Höhe. Der polykletische Rhytmus war dem Meister noch nicht geläufig. Das eng anliegende Gewand lässt die Formen der Beine durchscheinen, vor deren Mitte eine breite feste Faltenbahn herabläuft. Unten wird das Kleid seitwärts wie vom Luftzug gegen den Grund gedrückt. Der sitzende Fürst entspricht in allgemeinen Zügen der Frau von der Schmalseite. Bei dem Wagenlenker bemerkt man das flatternde Gewand, dessen Saum nach vorne gekehrt ist, um die Aufwärtsbewegung der Falten zu zeigen. Wo der lange Chiton den Körper bedeckt, ist er glatt gebildet, nur hinter ihm sind die Faltentiefen durch fein geschwungene Rillen bezeichnet. Wie viel gedämpfter und verhaltener ist doch ihr Schwung als an den Skulpturen vom Nereidendenkmal! Zu beachten in stilistischer Hinsicht ist besonders, dass keine Querfalten sich zu dem auf den Wagen gestützten Bein hinziehen, und dass die Vorderseite des Standbeines nur durch eine sanft verlaufende Senkung der Oberfläche verdeutlicht ist.

Die Pferde sind, wie schon Hamdy-Bey und Reinach, *a. A.* S. 205 bemerkt haben, im Typus denjenigen des Ostgiebels von Olympia verwandt.

[1] Die besten Abbildungen bei Schrader, *Phidias*, Abb. 113—115, 119, 172, 249, 251 u. 274.

Die Köpfe sind höher aufgerichtet, die Hälse steiler. Der Pferdehalter trägt dasselbe orientalische Gewand mit Ärmeln wie der Wagenlenker. Die Falten über dem Gürtel sind durch schwache Mulden gekennzeichnet; wo sie von seinem Rücken frei herabhängen, sind sie ganz regelmässig zu breiten vertikalen Streifen geordnet. Der Rossehalter rechts ist in seiner gut getroffenen Bewegung der fortschrittlichste. Auch sein Gewand wird vom Winde bewegt mit mehr Kraft als das des Wagenlenkers. Aber auch hier fällt die milde gedämpfte Grazie der geschwungenen Linien in die Augen, so verschieden von dem stürmischen Flug der Nereiden aus Xanthos.

Der Gewandstil der stehenden Männer der anderen Schmalseite (*a. a. O.* Taf. XXI 1) entspricht dem schon gewonnenen Bilde von dem Stil. Dasselbe Flattern der Röcke im Luftzug wie an dem Wagenlenker und dem zweiten Rossehalter r. der Vorderseite sehen wir auf den Männern r. Die scharfe Scheidung der Falten des frei hängenden Gewandteils um die Beine wie an dem ersten Rossehalter zeichnet die beiden anderen aus.

Die Bewegungs- und Stellungsmotive gehen über die Stufe des polygnotischen oder besser mikonischen Argonautenkraters[1] hinaus. In der Verschiebung der Hüften und der Schrittstellung des 1. und 3. Mannes von l. sehen wir die neue gegen Mitte des Jahrhunderts einsetzende Strömung ausgedrückt. Durch das Aufstützen des Armes der Standbeinseite wird der Anschluss an die polykletische Rhythmik des Doryphoros vermieden, auch die Senkung des Knies des Spielbeines ist noch zaghaft. Die Reiter und Pferde des Jagdbildes der Rückseite a. a. O. Taf. XXII, 1 zeigen schon, wie ein besonderer Kenner hervorgehoben hat (A. Diehl, *Die Pferdeschöpfungen der phidiasischen Kunst*, S. 121) viele mit dem Parthenonfries gemeinsame Züge. Diehl setzt auch den Sarkophag in die Zeit des Parthenons oder etwas später. Diese Datierung scheint mir im Hinblick auf die übrigen stilistischen Merkmale zu niedrig. Als Bestätigung meiner Ansicht, dass der Satrapensarkophag frühestens kurz vor der Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden ist, ist sie mir willkommen.[2]

Unter den ornamentalen Einzelheiten will ich nur die, der späteren Flammenpalmette ähnliche, Bildung auf den Eckakroterien hervorheben[3], die sich in reicherer Entwicklung auf den Akroterien des Parthenon findet.[4] Dort finden sich auch Akanthusblätter unter der Palmette ebenso wie auf den

---

[1] Pfuhl, *Malerei* III, Abb. 492. Klein, *Jahrb.* XXXIII, 1918 S. 1 ff.

[2] Der hier verfochtene Zeitansatz ist schon von Hamdy-Bey und Th. Reinach, *a. A.*, S. 205 ausgesprochen. Wegen der Wichtigkeit für die ganze Streitfrage nach der jonischen Skulptur des 5. Jahrhunderts war es nötig die Gründe hier noch einmal vorzulegen.

[3] Hamdy-Bey-Reinach *a. a. O.*, Taf. XIX.

[4] Praschniker, *Jahresh.* 1910, S. 5 ff.; Smith, *a. A.*, Text S. 68 f.; Collignon-Boissonas, *Le Parthenon*, S. 28.

Akroterien der in demselben Grabe gefundenen Särge 13 und 15, Hamdy-Bey-Reinach a. a. O., S. 41, Abb. 16.

Die von Rodenwaldt *Jahrb.* XXVIII, S. 309 ff. behandelte thespische Bildhauerschule reicht mit ihren ältesten Arbeiten in die Zeit um 450 hinein. Das kleine Grabrelief der Amphotto[1] in Athen hat Buchstaben, die nach den Formen und der etwas unbehülflichen Anordnung denen der attischen Philesioslekythos ähnlich sind, die Köhler vor die Mitte des Jahrhunderts setzte.[2] Da Thespiai im Verhältnis zu Athen in kultureller Hinsicht als Provinz zu rechnen war, kann es nicht befremden, wenn die dortigen Steinmetzen in Bezug auf Stil und Schriftcharaktere etwas rückständig waren. Die Amphotto hat freieren Stand mit stärker vorgesetztem Bein als die Giustinianische Stele. Ihre Tracht der attische Peplos mit der Gürtung über dem Überwurf ist uns durch die Kolossalstatue aus Ariccia, Amelung, *Jahrb.* XXXVII 1922, S. 112 ff., Taf. 2—5 und durch Myrons Athena bekannt. Die senkrechten Falten des Peplos sind verschieden breit. Eine Gruppe von 3 schmalen Falten, von denen die mittlere die kleinste ist, wird durch besonders tiefe Rillen eingefasst. Die unregelmässigen Abstände der Bogenfalten untereinander, die zu dem vorgesetzten r. Bein führen, deuten auf verhältnismässig junge Zeit; die runden und gebrochenen Falten an der Hüfte verraten das Streben nach freier und plastischer Formung des Gewandes. Sie erscheinen wie eine Fortsetzung der runden Bildungen an der Seiten der Überwürfe an den zwei stehenden Figuren im Ostgiebel von Olympia.[3] So können wir zuversichtlich das Relief der Amphotto der Mitte des Jahrhunderts zuschreiben.

Ein Nebeneinander von altertümlichen Zügen im Gesicht und fortschrittlichen im Gewande bezeichnet den Stil der Philis von Thasos.[4] Besonders die grossen Faltenaugen des Mantels an ihrem Sitz zeigen einen starken Sinn für die Wirkung des Stoffes und die Gabe, ungebunden von den alten Schemata, das Gewand naturgetreu wiederzugeben. Die Anordnung des Mantels, die die Vorder- und r. Seite des Oberkörpers bis zu den Hüften ganz frei lässt, ist die in der perikleischen Zeit und später gewöhnliche, wenn sie auch schon früher vorkommt. Die Haltung der Philis hat eine natürliche Anmut, die unter der Herrschaft des strengen Stils nie erreicht wurde. Die r. Schulter ist nicht übermässig nach vorn gezogen, wie z. B. bei dem Sitzenden auf dem Handwerkerrelief (s. unten S. 23).

Die Form der Brüste, die nicht spitz kegelförmig sind, sondern gerundet und dem Gesetz der Schwere folgen, steht näher denen auf dem grossen eleu-

[1] Rodenwaldt, *a. a. O.*, S. 320 ff.

[2] *A. M.* X 1885, S. 362 u. 375 f.. Conze, 1002, Taf. CXCV, unten S. 32.

[3] Vgl. die Abb. 86 bei Schrader, *Phidias*, S. 105.

[4] Louvre, *Catalogue sommaire* 1922 Nr. 766, B.-B. 232 a.

sinischen Relief als denen der »Throne» in Rom und Boston. Das Überschneiden der Falten im Winkel des Knies ist vor der Mitte des Jahrhunderts unmöglich und dasselbe gilt von der Behandlung des Mantelstücks an den Hüften. Diese Rippen in ihrer freien Zeichnung und sicheren Modellierung sind als eine erneute Stilisierung auf Grund der Errungenschaften des Naturalismus zu betrachten und setzen diesen also voraus. Diese Art der Faltenrippen kommt an dem Parthenonfriese vor. In der Vasenmalerei ist die Aphrodite auf dem Epinetron des Eretriameisters, Pfuhl III, Abb. 561 die nächste Parallele zu der Philis.[1] Dort kommen sogar an der Hüfte dieselbe Art der Gewandaugen vor. Ganz ähnlich sind die Gewänder auf der Vasenscherbe in Athen Collignon-Couve 1239, abgeb. bei F.-R. Text II, S. 310. Der Spätdatierung steht scheinbar der strenge Typus des Kopfes entgegen. Das Ohr weist aber einen Typus auf der jünger als der des Apollon vom olympischen Westgiebel ist.

Der Gewandstil der hier behandelten Reliefs hat sich allmählich aus der Gebundenheit des Archaismus gelöst. Durch immer reichere Ausbildung rein plastischer Mittel, die durch gezeichnete Linien nicht auszudrücken sind, befreiten sich die Künstler von dem Zwange der starren dichten Linien.

Nur die Hauptzüge der Tracht, die Säume und grössten Falten werden durch scharf bestimmte Linien gegeben, die Belebung der Fläche und kleinere Einzelheiten werden in weicherer Modellierung ausgedruckt.

Die zeichnerischen Hauptzüge wurden am Anfang der behandelten Periode noch gern mit vertieften schattengefüllten Rillen gebildet (Mädchenstele in Rom), später zogenes die Künstler vor, diese Züge durch Absätze zwischen den verschiedenen Flächen zu bezeichnen. Erst am Ende der Entwicklung werden die Faltenrücken nach beiden Seiten klar abgegrenzt und bekommen so einen strichartigen Charakter (Mantel der Philis).

Die jonische Kunst um 450 wird für uns durch den Satrapensarkophag und das Relief der Philis verkörpert. Ihr Zeitansatz und ihre Zugehörigkeit zu diesem ihrem Kreise sind so sicher, dass wir ihren Stil als Kriterium auch für die Zuteilung anderer Werke an die jonische Schule derselben Zeit benutzen können. Was zu ihnen nicht stimmt, was anderen Geist zeigt, ist entweder nicht jonisch oder gehört in ein anderes Zeitalter.

In den eben besprochenen Reliefs wird man vergebens nach den Eigenschaften suchen, an die man gewöhnlich zuerst bei dem Worte »jonische Kunst» denkt. Die Gewandbehandlung dieser Reliefs mit ruhig stehenden Figuren hat wenig gemein mit den flatternden Gewändern, der »tralucida vestis», den dekorativ geschwungenen Falten der sogenannten Paioniosschule.

[1] Athen, Collignon-Couve 1588, *Eph. arch.* 1897, Taf. 9—10.

III. KAPITEL.

Die Gewänder der Giebelfiguren des Zeustempels zu Olympia.

In aller Kürze muss noch eines der Hauptwerke der Epoche besprochen werden, die Skulpturen vom Zeustempel zu Olympia.[1] Auch sie stehen auf dem Wege vom zeichnerisch archaischen zum vollplastischen klassischen Stil. Je nach dem Grade der stilistischen Entwicklung, die der Bildhauer jeweils erreicht hatte, und je nach den Forderungen des Motivs an sich finden sich Varianten des Stils von linearer Schärfe bis zu plastisch weicher Rundung. Wo die Gewandteile zusammengefaltet und über einander geschichtet sind wie bei dem Sitzenden der l. Ecke des Ostgiebels (Buschor-Hamann, Taf. III a) und dem Mantel des Apollon im Westgiebel Taf. LIX und LXII finden sich die scharfen Umrisse der Faltenhöhen, aber wo der Stoff zusammengeschoben und zu wellenähnlichen Bildungen geformt ist, zeigte der Bildhauer sein Bestreben und Können in dem Gebrauch rein plastischer Mittel: vgl. den Bausch um die Hüften des Sitzenden in der l. Ecke des Ostgiebels (Taf. III a), den Mantel des knienden Wagenlenkers (Taf. IV), den Mantel des Zeus (Taf. XV f), die kniende Dienerin Taf. XIX f, den Seher Taf. XXIII, die Lapithin (ich behalte die traditionellen Bezeichnungen bei, ohne dadurch der neuen Deutung Buschors Olympia S. 25 entgegentreten zu wollen) Taf. XLII f. XLV und den Lapithen Taf. LXVIII.

An anderen Stellen tritt eine grössere Nachlässigkeit, eine mechanische Wellenbewegung dafür ein, wie auf dem liegenden Jüngling von der r. Seite des Ostgiebels Taf. XXIX, und der Lapithin Taf. LXXII, wo aber der Fluss der Linien in hohem Grade bezaubernd ist.

Wo die Mäntel in grossen Flächen ausgebreitet werden, sind diese durch flache Hebungen und Senkungen mit oft sanft verlaufenden Übergängen belebt, wie der Mantel des Zeus Taf. XV, derjenige des Sehers Taf. XXIII, des Knaben Taf. XXV und XXVII, des Lapithen Taf. LXIII und LXV a, und seiner

[1] Vgl. jetzt die Aufnahmen in Buschor-Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia,* wodurch die Abbildungen im Olympiawerke überholt sind. Die im Texte gegebenen Tafelverweise beziehen sich auf die neue Publikation.

Genossin LXV b. Gewandaugen kommen vielfach vor (Taf. V, XV f., XXIII, XXVII, XLII und XLV).

Den flach von der Brust der stehenden Frauen des Ostgiebels herabhängenden Überschlag des Peplos (Taf. XI f., XVII) hat der Meister nicht plastisch durcharbeiten können. Die Falten vorne heben sich nur als scharf begrenzte Absätze ab, sind also noch rein zeichnerisch erfasst, die durch die Falten verursachte Bewegung der umliegenden Flächen ist auch versäumt. Der ausführende Künstler hat es nicht gewagt hier in die Tiefe zu arbeiten, da ihm die Einzelheiten noch nicht geläufig waren. Er muss gefürchtet haben, den Eindruck des stramm aufgerichteten Körpers zu schädigen. Die Seitenansicht Taf. XI b beweist, dass ihm der Wille zu tieferem Eindringen in das Faltenspiel nicht fehlte, wenn es auch nach dem Standpunkt seiner künstlerischen Entwicklung etwas schematisch ausfallen musste. Der Unterschied von den Überwürfen der oben S. 4 f. behandelten Figuren aus Xanthos, Pergamon, Rom und Paros fällt in die Augen.

Die Scheu vor dem Hineinarbeiten in die Tiefe die sich an den Überschlägen der Peploi bemerkbar machte, tritt auch zu Tage, wo die Gewänder in heftiger Bewegung gedacht sind. Wie flach sind doch die Tiefen zwischen den Faltenrippen und wie zahm deren Schwung an der Braut Taf. L, LIII.

In dem Saum des gefalteten Mantels des Knaben Taf. XXV f. ist der auf klare Wiedergabe der Hauptzüge der Natur gerichtete Sinn des Künstlers deutlich erkennbar (Einzelheiten auf Taf. XXVIII) wie auf dem Fragment von dem Fusse des Peirithoos Taf. LVII b.

Der dünne jonische Chiton kommt nur einmal vor. Bei der Lapithin Taf. LXIII ff. ist er durch dicht gestellte nicht ganz parallel verlaufende Linien bezeichnet.

Bei dieser Übersicht habe ich geflissentlich die drei in pentelischem Marmor gearbeiteten Figuren des Westgiebels ausgelassen, deren Datierung durch die Rückführung auf Alkamenes durch Schrader, *Phidias*, S. 106 ff. wieder strittig geworden ist. Während Koepp *G. G. A.* 1924, S. 140 die neue Hypothese und damit den Ansatz in das 5. Jahrhundert billigt, erklärt Hekler dagegen, *Phil. Woch.* 1925, Sp. 1171, »dass die drei von Schrader ausführlich behandelten Eckfiguren des Olympischen Westgiebels (Phidias S. 106 f.) schon aus rein stilistischen Gründen weder mit Alkamenes noch mit der Kunst des 5. Jahrhunderts überhaupt etwas zu tun haben». Curtius, *Gnomon* I, 1925, S. 9 f. ist derselben Ansicht. Besser als die Abgüsse, bei denen die Genauigkeit und Feinheit der Arbeit nie ganz deutlich wird, belehren in diesem Falle R. Hamanns zusammen mit Buschor publizierte Aufnahmen, Taf. XXXIII—XXXIX u. LXXVI f. Wenn man die Torsen und Gewänder betrachtet, dauert es lange, bis man sich der Unterschiede gegenüber den übrigen Figuren desselben Giebels be-

wusst wird. Die Säume des Mantels der jungen Frau A. Taf. XXXIV verlaufen feiner und eleganter als an den älteren Giebelfiguren. Die Art wie der Rand des umgeschlagenen Gewandstückes den feinsten Hebungen und Senkungen des Stoffes durch seitliche Biegungen folgt, kommt in Olympia nur hier vor. Auch die kräftigen Falten, die vom r. Oberschenkel der Alten B. Taf. XXXVI ff. nach vorn und unten laufen, ist für Olympia eine Neuerung. Die grössten Unterschiede zeigen die Köpfe, deren jüngerer Stil sofort in die Augen fällt. Von Parallelen aus dem 5. Jahrhundert, die überzeugend wären, kann ich nur die von Schrader herangezogene Kora od. Sappho Albani nennen. Für die naturalistischen Typen der beiden Alten B und U sind in der idealen attischen Plastik des 5. Jahrhunderts keine direkten Belege aufzutreiben. Diese fehlen aber auch sonst unter den erhaltenen Denkmälern der antiken Kunst. Die lange nachgesprochene Hypothese von Treu[1], dass wir es hier mit Nachbildungen römischer Zeit zu tun hätten, die sich im Stile möglichst nahe an die übrigen Giebelfiguren anschlössen, leidet an dem Mangel, dass für den Gewand- und Körperstil der drei olympischen Frauen unter den römischen Arbeiten und Kopien keine einzige wirkliche Analogie nachgewiesen werden kann. Die Arbeit selbst, die flache Art der Oberflächenbehandlung, die Linienführung der Falten, der gleichmässig dick gehaltene Bausch von A, alles dieses sind Eigentümlichkeiten, die die Kopisten einmal vereinzelt nachmachen konnten, die aber dem gewöhnlichen Stil der römischen Kopien diametral widersprechen. Die für den schmerzensvollen Ausdruck so bedeutungsvollen Stirnrunzeln von B Taf. XXXIX sind in ihrer Dreiteilung der römischen — und fügen wir gleich bei — der hellenistischen Kunst fremd. Diese würden die Falten mehr durchgehend und zusammen mit vertikalen von der Nasenwurzel ausgehenden Querfalten gebildet haben. Der Brauenbogen von U ist zu regelmässig, um von einem Römer für eine angstvoll erregte Alte geschaffen zu sein. Auch in das 4. Jahrhundert wollen die Köpfe nicht recht passen. Man vergleiche die schönen Köpfe Conze 861 und 1184 Taf. CLXIV und CCLXI und Boston *Catalogue* Nr 43, S. 95 f., wo die Bewegung der Gesichtsflächen eine viel stärkere ist. Während bei den Olympischen Köpfen der Ausdruck hauptsächlich durch lineare nur in der Vorderansicht wirksame Mittel erreicht ist — von der Seite gesehen drückt der Kopf von U ganz andere Stimmung aus als von vorne, was auch, wenn auch in geringerem Maasse, von B gilt — wirken die Gesichter der Frauen von diesen Grabreliefs durch ein elebhafte Bewegung der Oberfläche des Gesichtes, durch die Hebungen und Senkungen der Gesichtsmuskeln, so dass sie fast wie hügelig erscheinen. So weit war der Meister der drei Frauenfiguren in Olympia noch nichten. Das waren Ausdrucksmittel, die seiner Zeit noch unbekannt waren. Der strenge Aufbau des Profils, die grosse Flächigkeit

[1] *Jahrb.* III 1888, S. 184 ff. *Olympia* III, S. 93 ff.

der Wangen, der geschlossene Umriss des Kopfes und des Gesichtes, die zurückfliehende Stirn, der Absatz an der Nasenwurzel, alles scheinen mir Indizien für die Entstehung im 5. Jahrhundert zu sein. Oben hatte ich auf einige Einzelheiten der Gewänder hingewiesen, die einer jüngeren Stufe als der der übrigen Olympiaskulpturen angehörten. Aber andererseits muss ich betonen, dass der feine Rhytmus an dem Saume des Peplos von A, die leisen Schwingungen der Linie von einer nur im 5. Jahrhundert möglichen herben Grazie, die sanften Einsenkungen der Faltenrücken, der ohne scharfe Einschnitte gebildete Bausch für die Entstehung im 5. Jahrhundert, ehe der an den Parthenongiebeln ausgebildete prachtvolle Gewandstil seinen Siegeszug durch Griechenland machte, beweisend sind. Die schon oben erwähnten vom Oberschenkel von B ausgehenden Falten und die Art, wie zwischen ihnen der Peplos gegen den Körper gedrückt ist, entspricht der Stufe des Satrapensarkophages.

Für die Frage ob römische Kopie oder originale Arbeit ist auch die Lage im Giebel und die Wahrscheinlichkeit einer Beschädigung durch Erdbeben oder andere Unglücksfälle von hoher Bedeutung. Da ist der von Schrader a. a. O., S. 125 f. geführte Beweis von der Unmöglichkeit eines Herabsturzes von U ohne die sicher alte Figur V mit herabzureissen, entscheidend. Die Ausführung der zuletzt besprochenen Figuren aus pentelischem Marmor muss in direktem Anschluss an die der übrigen Westgiebelfiguren geschehen sein. Aber den Namen des Alkamenes wie den des Paionios kann ich nach dem Vergleiche mit den erhaltenen Originalen dieser Meister hier nicht angebracht finden.[1]

Der Stil der Olympiaskulpturen im Ganzen lässt sich nicht mit der Rücksicht auf Fernwirkung erklären. Im Gegenteil, man muss betonen, dass ihre Gewandbehandlung in vielen Punkten die Wirkung auf grossen Abstand wie sie die Aufstellung in der Höhe mit sich brachte, beeinträchtigte. In der Ferne treten nur die Umrisse der Figuren gegen den anders gefärbten, sicher dunkleren Grund zu Tage sowie solche Abschnitte die kräftige Schlagschatten auf die helle Oberfläche der Figuren werfen. Nun findet man gerade sehr wenig solche scharfe Abschnitte an den Gewändern der Olympiafiguren. Wenn auch in vielen Einzelheiten weniger fein durchgeführt als für Naheansicht berechnete Arbeiten derselben Periode, so sind sie doch nicht bewusst auf Fernwirkung hin angelegt und ausgearbeitet. Ihr Gewandstil im besonderen lässt sich nur in der Nähe voll erfassen. Die feinen plastischen Nüancen gehen schon in kleiner Entfernung dem Auge verloren. Ein Stil der für Fernsicht berechnet ist, muss mit starken linearen Elementen arbeiten, deren Wirkung durch Schlagschatten erhöht wird. Das tut die spätrömische Reliefkunst,

[1] Vgl. Bieber, *Zeitschr. f. bild. Kunst*, 1925, S. 199.

deren Erzeugnisse darum in der Nähe gesehen leicht unerträglich hart wirken. Die naturalistische Wiedergabe der Daseinsformen der Menschen und Gewänder, auch wenn es in starker Vereinfachung geschieht wie in Olympia, ist der diametrale Gegensatz zu einer den optischen Effekt suchenden Kunst. Am Parthenon kann man, wie wir unten sehen werden, die Anfänge beobachten, wie die Künstler die für Wirkung in die Ferne bedeutsamen Züge allmählig entdecken und ausarbeiten. Doch erst müssen wir die Vorstufen in Attika selbst durchmustern s. S. 22 ff.

In ihrer Gesamtheit vertreten die Skulpturen des Zeustempels ein Streben nach klarer anschaulicher Darstellung der Wirklichkeit, das sich von dem schematisch linearen Stil der archaischen Zeit abwendet und die mit plastischen Mitteln erreichbare Daseinsform der Natur ergreifen will.

Der unbeirrbar wahrhafte Sinn der Künstler hat sie hier ein neues Menschentum finden lassen, das reine Griechentum. Nach dem schönen Worte Buschors: Wer den Kopf des Apollo gesehen, für den giebt es kein Zurück.

Zur Datierung der Skulpturen des Zeustempels bietet uns nur das überlieferte Datum für die Weihung desselben eine Handhabe. Vollends darf man sie nicht, wie Schrader, *Phidias*, S. 105 tut, weit davon ab nach oben rücken. Die Giebelfiguren werden, je nachdem der Bau sie in Empfang nehmen konnte, fertig gestellt worden sein. Vom Parthenon wissen wir aus den Rechnungsurkunden, dass die Figuren der Giebel erst nach der Einweihung der grossen Statue, und damit des Heiligtums selbst, zu kultlichem Brauch ausgeführt wurden. Und wenn der Zeustempel schon 465 so weit fertig stand, dass die Giebelfelder ihren Schmuck erhalten konnten, warum sollte man dann noch fast 10 Jahre gezögert haben, ihn in Gebrauch zu nehmen? Dazu kann ich keinen annehmbaren Grund ausdenken. Wenn man von der Analogie mit dem Parthenon ausgehen will, muss man das Jahr 456 als den ungefähren Zeitpunkt für den Beginn der Arbeit an den Giebeln ansetzen, während dasselbe Jahr für die Metopen einen sicheren Terminus ante quem abgiebt. So scheint mir Buschors Ansatz, *a. A.*, S. 14 470—456 für den gesamten Skulpturenschmuck weit besser begründet als Schraders 475—465. Zum Schluss will ich bemerken, dass Vergleiche mit den Vasenbildern weder in der einen noch der anderen Richtung eine Stütze abgeben können, da die Vasenchronologie selbst zum grossen Teil auf den Parallelen zu diesen Skulpturen aufgebaut ist. So muss man sich mit dem Datum 456 begnügen ohne mit zwingenden Gründen entscheiden zu können, ob es den Terminus ante quem für den ganzen Skulpturenschmuck des Tempels oder nur für die Metopen bezeichnet.[1]

In den beiden oben behandelten Gebieten der griechischen Kunst fanden wir als gemeinsames Merkmal der Zeitströmung ein Verlassen der linearen Aus-

[1] Vgl. Picard, *La sculpture antique*, I, 1923, S. 357.

drucksmittel, die durch mehr plastische auf die gereinigte Daseinsform gerichtete, ersetzt wurden. Im jonischen Gebiet wurden die neuen Lehren, wie es scheint, schnell ergriffen und dabei gerne mit dem Schwung und der lebhaften Bewegung, die dort seit alters her beliebt waren, verbunden. So suchten die Jonier in den neuen naturalistischen Formen Elemente zur Bildung eines neuen lebhafteren Stils.

Die peloponnesische Kunst ist schwerfälliger, zeichnet sich aber durch mehr eindringende Analyse aus. Sie greift nicht zuerst nach den dekorativ gefälligsten Lösungen sondern bahnt durch ihr Studium der Wirklichkeit in höherem Grade der späteren klassischen Kunst den Weg, wie sie in einem besonderen Falle, der stehenden Athletenfigur, durch Polykleitos eine für lange Zeit kanonische Lösung gegeben hat.

IV. KAPITEL.

Attische Reliefs vom Xerxeszuge bis zum Parthenon.

Die Perserkriege bedeuten an sich nicht eine Epoche in der Entwicklung der griechischen Kunst. Der neue Geist des Hellenentums war schon vor ihnen im Wachsen begriffen. Dieser Geist war die Voraussetzung des heldenhaften Wiederstandes gegen den Grosskönig; er wurde nicht durch diesen geschaffen. Aber der Kampf machte die neue Gesinnung offenbar und half dazu, die eben verflossene Vergangenheit schneller von den Lebenden vergessen zu lassen. Buschor hat in seinem eben erschienenen, schon mehrfach zitierten Texte zu den Skulpturen des Zeustempels zu Olympia schön ausgedrückt, dass das Geistige selber das Schicksal schuf (S. 7). So war das neue Gesicht, das die Kunst im zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts zeigte, ein Ausdruck der veränderten Lebensauffassung des Hellenentums, die *im* Kriege, aber nicht *durch* den Krieg geboren war. Allmählich fand die handwerklich gerichtete Marmorplastik die Mittel, um das Neue auszudrucken. Die technischen Verfahren der archaischen Kunst wurden nicht über den Haufen geworfen, sondern schrittweise ausgebaut und umgeformt, um den neuen Bedürfnissen gerecht zu werden. Diese waren nicht aus der Jagd nach formalen Neuerungen entsprungen, die so oft ein Kennzeichen moderner Stile geworden ist, sondern das Inhaltliche hatte den Vortritt und suchte nach der ihm angemessenen Form. Die Künstler verliessen nicht plötzlich die gewohnten Bahnen, sondern gingen schrittweise vor, oft vorsichtig tastend, ohne je den festen Boden zu verlassen, den ihnen die alte handwerkliche Tradition und ihr erlerntes Können boten.

Die Gruppe der Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes steht am Eingange der neuen Zeit in Attika.[1] An dieser Kopie nach einem Bronzewerk finden wir auch das erste Beispiel einer freieren Behandlung der Mantelfalten. Die strenge Symmetrie in der Lage der Falten ist vermieden; die Zipfel des

[1] B.-B. 326—328, Bulle, *Der sch. Mensch*[2], Taf. 84 f., Abb. 38.

Kleidungstückes sind nicht einander entsprechend an jeder Seite der Mitte angebracht, sondern beide nach vorne zu verschoben; die von ihnen hinaufgehenden Säume sind nicht treppenförmig oder in Schlangenwindungen gelegt sondern beschreiben unregelmässige Linien ohne symmetrische Entsprechung. An den einzelnen Falten ist beobachtet, wie sie nach oben hin durch das Gewicht des Stoffes flach gestreckt sind und unten freier vortreten. Die Faltenrücken in der Nähe der Mitte sind gerundet und nicht scharfkantig abgegrenzt. Andere sind in der Mitte wieder leicht konkav, alles Züge, die auf Beobachtung der Natur beruhen und der Kennzeichnung des Stoffes als schwerer Wolle dienen. Bogenfalten, die die breiter ausgebreiteten Flächen durchkreuzen, finden sich noch nicht.

E. Langlotz hat nachgewiesen, dass der Kopftypus des Harmodios ganz ähnlich an dem Herakles des schweriner von dem Töpfer Pistoxenos signierten Skyphos wiederkehrt.[1] Die senkrechten Falten des Mantels der Geropso auf dem Becher und die Säume in der Nähe ihres l. Armes entsprechen derselben Stilstufe; dagegen haben die Bogenfalten in der Nähe des Ellbogens und die schräg nach unten auf einander zu laufenden schwach gebogenen Faltenlinien auf dem Mantel des Herakles unter dem l. Unterarme nichts entsprechendes auf dem Gewandstück des Aristogeiton. Der Schweriner Skyphos wird durch den Vergleich mit der 477 v. Chr. geweihten Tyrannenmördergruppe in dasselbe Jahrzehnt datiert und gehört eher an dessen Ende.

Bemerkten wir an der Gruppe des Kritios und Nesiotes ein vorsichtiges Verlassen der ganz auf Linienwirkung bauenden archaischen Technik, so wirkt dieselbe, bei freierer Zeichnung, in dem sog. Handwerkerrelief von der Akropolis Nr. 577 nach.[2] Die Köpfe fehlen hier. Der kleine Mann, der die Göttin sitzend empfängt, ist ohne Verschönerung gebildet. Sein Bauch legt sich in Falten, die von weitem an die des sog. Myrtilos im Ostgiebel zu Olympia erinnern. Seine Füsse sind übermässig lang geraten. Das Gewand, das wegen des Stuhles nur wenig deutlich ist, bezeichnet einen grossen Fortschritt. Im Stoff ist alle lineare Härte vermieden. Er wirkt wie gekneteter Thon. Die Falten sind unregelmässig gezogen und so gerundet, dass die Weichheit des Stoffes anschaulich wird. Auch der Chiton der Göttin giebt mit seinem dichten Faltengeriesel den Eindruck der Weichheit. Nur hat er etwas teigiges, das den Eindruck erweckt, als habe der Bildhauer sich zuerst die Sache an einem Lehmmodell anschaulich gemacht. Die kleinen wurmartigen Fältlein überschneiden

[1] Langlotz, *Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei*, S. 104. Beazley, *Vasenmaler*, S. 259 Nr. 1, Maybaum, *Jahrb.* XXVII 1912, S. 24 ff., Taf. 5—8; Pfuhl, Abb. 471.

[2] *Cat. of Acr. Mus.* I, Nr. 577, S. 117. Perdrizet, *Melanges Perrot*, S. 262, Fig. 2, Photo Alinari 24605; Lechat, *Sculpture attique*, S. 300. Buschor und Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels*, Text S. 8 ff.

sich und kreuzen sich, verengern und verbreitern sich. Es war ein Versuch, die dichte Strichzeichnung, durch die die archaischen Künstler die dünnen Stoffe bezeichneten, in das frei plastische zu übertragen. Der grosse schwere Wollmantel der Göttin ist weit mehr linear gehalten und macht dadurch einen altertümlichen Eindruck. Nur sind die Linien selbst, durch Rundung der Absätze der Fläche, die sie ausdrücken, verbreitert und weicher gemacht. Die Modellierung der Flächen zwischen den Hauptlinien ist dagegen nicht weiter durchgeführt als im spätarchaischen Stil gewöhnlich war. Ähnliche Bogenlinien, wie sie den Mantel über dem gebogenenen r. Bein durchziehen, kommen an Vasenbildern schon in der Spätzeit des Duris vor.[1]

Der Mantel der Athena entspricht dem des Mannes l. auf der Opferscene des Neapeler Stangenkraters Pfuhl Abb. 477, die Beazley, *Vasenmaler*, S. 100, Nr. 8 dem Panmeister zugeschrieben hat. Dort finden sich die Schlangensäume, die gerundeten Falten am Beine, die eng zusammengeschobenen Falten unterhalb der r. Schulter. Die spitzen Mantelzipfel und der übertrieben geschwungene Rückenkontur hielten sich lange in der Vasenmalerei, ein Umstand der nicht gerade für die Priorität der Malerei in Bezug auf die Fortschritte in der Darstellung von Menschen und Kleidern spricht.

Furtwängler[2] beginnt seine Übersicht über die Darstellung der feinen Chitone in der attischen Kunst mit der Stele vom Esquilin B.-B. 417 a, die nach ihrem Stil wenig jünger als das Handwerkerrelief sein dürfte. Das Material, pentelischer Marmor, zeugt für Herkunft aus Attika und der Stil unterscheidet sich deutlich von den im II. Kapitel behandelten jonischen Werken.

Die Behandlung der Fläche hat nicht deren duftige Zartheit, die Linien schwingen in anderem Rhythmus. Der Unterschied ist im Einzelnen schwer auszuführen, aber dem Auge fühlbar. In der Wahl des jonischen Chitons zeigt sich ein konservativer Zug. Dieses Gewand war auf dem Bostoner Thron vertreten, leicht und anschmiegend. Hier hat er die ganze Fülle und Schwere der Peplosstoffe bekommen, ungeachtet der feinen Riefelung der Oberfläche. Diese ist ganz leise und unregelmässig gewellt; darüber sind mit dem scharfen Meissel unregelmässige dicht gestellte Ritzlinien zur Charakteristik des Stoffes gezogen. Die Riefelung wird unten an den Beinen tiefer und schärfer und erreicht es dort, besser die Art des Zeuges zu kennzeichnen. Die Technik

[1] a) London E. 51, Beazley, *Vasenmaler* S. 208 Nr. 115, Pfuhl Abb. 462; b) Berlin 2286, Δορις εγραφσεν signiert, von Beazley a. a. O. 151 ff. dem Triptolemosmaler gegeben, wozu sich Buschor, die frühere auf die Signatur gestützte Zuweisung *Jahrb.* XXXI 1916, S. 74 f., Taf. 2, aufgebend, angeschlossen hat. Pfuhl hält an der durch die Signatur gegebenen Zuweisung fest, S. 480, Abb. 465.

[2] Furtwängler, *Originalstatuen in Venedig, Abh. d. Ak. Wiss. München.* 1898, S. 284 f., Anti, *Annuario IV—V*, S. 86 Vgl. Amelung, *Bonner Jahrbücher* 101, 1897, S. 160 ff.

erinnert an Ritzung in weichem Ton. Die Frau trägt einen Mantel in derselben Art umgelegt wie der Apollo des Nymphenreliefs aus Thasos (B.-B. 61). Er ist auf der r. Schulter geknüpft. Auf der Stele sind ausserdem unten an derselben Seite noch seine beiden Zipfel zusammengebunden, wodurch er der Form des Peplos näher gebracht wird. Die Falten sind durch scharfe Absätze des Stoffes modelliert. Die Körperformen verschwinden ganz hinter den Gewändern; nur der Umriss des Oberarmes ist eben noch sichtbar. Ausser dieser Figur wird das Relief noch eine zweite enthalten haben. Die Anordnung dürfte etwa der auf dem Handwerkerrelief entsprochen haben.

Dieses ist nicht das älteste Beispiel des Naturalismus, der die attische Kunst nach den Perserkrigen durchzieht. Der Pistoxenosbecher ging ihm voran.

Der Naturalismus im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts fand Ausdruck sowohl in der Bildung der Köpfe wie der Körper und der Bekleidung. Mit dem Verlassen der archaischen Schemata setzte ein Suchen ein nach neuen Formeln für die künstlerische Darstellung. Stärkster Lehrmeister auf den neuen Wegen war den führenden Meistern die unmittelbare Beobachtung der sie umgebenden Wirklichkeit. Der eine brachte in seine Werke mehr, der andere weniger an direkten Naturstudien hinein. Und die von den Meistern der grossen Kunst, den Malern wie den Bildhauern, so formulierten Ausdrucksweisen wurden in der handwerklichen Marmorplastik sowohl wie in der Vasenmalerei — zum Teil mit traditionalem Gut vermischt — weiter ausgemünzt und verbreitet. So zeigt die Zeit von etwa 475 bis hinein in die Periode der grossen perikleischen Bauten eine Menge Anläufe in verschiedener Richtung; der Strom der künstlerischen Entwicklung läuft nicht einheitlich sondern teilt sich in verschiedene Flüsslein, die sich manchmal wiedervereinigen und wieder trennen, sich kreuzen und gegenseitig beeinflussen. Es ist eine Zeit des Experimentierens, des Prüfens, des Annehmens und Verwerfens von Anregungen, die aus der Natur und aus anderen Kunstgebieten zuflossen.

Die attischen Reliefs, die der Übergangszeit zwischen der archaischen und der Periode der grossen Akropolisbauten angehören, sind teilweise zusammengestellt von U. Köhler, der nach epigraphischen Gesichtspunkten eine Übersicht der Grabdenkmäler der Pentekontaetie gab.[1] Mehrere der von ihm aufgezählten Reliefs gehören in den folgenden Abschnitt über die mit dem Parthenon gleichzeitigen Arbeiten. Lechat hat das damals erreichbare Material ausser den Grabreliefs besprochen[2], und zuletzt hat Anti ein wichtiges Denkmal behandelt.[3]

[1] *A. M.* X 1885, S. 359 ff. Taf. XIII f.

[2] *L'art Attique avant Phidias*, S. 462 ff.

[3] *Annuario* IV—V, S. 71—95.

Die von diesen Forschern gegebenen Werke lassen sich noch vermehren.

Einige Werke, die noch halb im Banne der archaischen Kunst stehen, brauche ich hier nur kurz zu erwähnen. Das eine ist die Knabenstele, die im Jahre 1915 bei Sunion gefunden wurde und von da in das Nationalmuseum zu Athen gebracht ist.[1] Das Gesicht zeigt schon die schweren Verhältnisse und die dicken Lider, die für den Anfang der sog. Übergangszeit bezeichnend sind. Ein anderes ist das Fragment eines grossen Grabreliefs Conze 472 Taf. CXII, das in seiner graziösen Wirkung an Werke der jonischen Kunst wie die Aphrodite des Ludovisischen Throns erinnert, wenn auch Einzelheiten wie die mürrisch aufgeworfenen Lippen gegen nähere Beziehungen zu dessen Kreise sprechen.

Noch den archaischen Werken nahe steht der Kopf des Herakleides auf dem Bruchstück eines Grabmals (Conze 1273, Taf. CCLXXIV).[2] Der kräftig geformte Kopf mit dem scharf blickenden Auge zeugt von lebendiger Beobachtung; die Nase, deren Ansatz eben noch erhalten ist, springt mächtig vor und verrät die Abneigung des Meisters gegen typisierende Schemata.

Von abschreckender Hässlichkeit ist das Gesicht der alten Frau auf dem Grabmal aus dem Piraeus Conze Nr. 36, Taf. XV[3]. Es ist die älteste Stele, die oben einen Giebel als Bekrönung trägt[4] und eine sitzende Figur im Bildfelde zeigt. Der Typus des Gesichts hat auf dem Schweriner Becher seine nächsten Parallelen und dort finden wir auch dieselbe Art die Falten um die Beine zu zeichnen. Noch ähnlicher ist der sitzende Mann links auf der Berliner Schulvase des Duris.[5] Die Art, wie auf dem Grabmale die Falten durch flache Rillen wiedergegeben sind, macht keinen Anspruch darauf, die wirklichen Höhenverhältnisse in dem Gewande auszudrücken.[6] Es ist nur eine Wiedergabe der Vorzeichnung auf dem Steine mit noch einfacheren Mitteln als auf den Charitenreliefs, wo die Faltengrate als Mittel der zeichnerischen Darstellung statt der Rillen hier dienen, und bei denen ausserdem die Oberfläche der Gewänder weiter abgestuft war. Die Seitenlehnen des Stuhles waren so niedrig geraten,

[1] Athen, Nationalmuseum Nr. 3344, Δελτίον 1917, S. 77; Buschor und Hamann, *a. A.* Text S. 28 Abb. 28, Picard, *La sculpture antique* Fig. 117 auf S. 386.

[2] Köhler a. a. O., S. 365 Nr. 10.

[3] Conze 36 Taf. XV. Brueckner, *Ornament und Form* S. 59 f. Taf. II, 1. Lechat, *a. A.* S. 369, setzt die Stele nach 480, zieht sie aber als nächste Parallele zu Berlin Nr. 1531, die sicher in das vorhergehende Jahrhundert gehört. Langlotz, *a. A.* S. 17.

[4] Der schräge Geison ist an den unteren Enden gebrochen und horizontal geführt wie bei dem Burgtempel C in Selinunt.

[5] Pfuhl, *Malerei* III, Abb. 468.

[6] Dieselbe Art der Gewandzeichnung findet sich auf dem Relief aus Sparta, Svoronos *N. M.* Taf. LXVI, Nr. 1417, S. 361 f., das etwa in dieselbe Zeit gehört. Auch abgebildet von Gardner, *Sculptured tombs* Fig. 31, S. 85.

dass sie mit dem oberen Rand des Kissens zusammengefallen sind. Die gerade Rückenlehne mit dem, einem Vogelkopf gleichenden, Knauf findet sich am ähnlichsten auf lokrischen Terrakotten.[1]

Zu den Charakterköpfen ist auch das Bild des Hegias zu rechnen auf der Lekythos des Hegesandros, Hegias und der Hegeso in Athen Conze 731, Taf. CXLII. Die Alterserscheinungen, die Einsenkungen unter den Augen und um den Mund, sind hier stark hervorgehoben und der Bart, der wie bei alten nordischen Schiffern das Kinn frei lässt, trägt zu dem lebensvollen Eindruck des Alten bei. Es lag in der Natur begründet, dass die künstlerische Darstellung von individuellen Bildungen der Gesichter seinen Ausgang nahm von den Menschen, bei denen die Züge am schärfsten ausgeprägt waren, bei den Alten. Auch wenn später mal ein naturalistisch gebildetes Gesicht erscheint, ist es in der Regel das eines alten Mannes wie auf der schönen Lekythos Conze 1117, Taf. CCXXIX.

Die Versuche, neue Ausdrucksweisen zu finden, zeigen sich besonders in der Behandlung der Gewänder. Schon die archaische Kunst hatte es verstanden, durch mehr oder minder dichte Riefelung den Charakter verschiedener Stoffarten auszudrücken, aber man empfand das Unnatürliche dieser streng parallelen Falten und Fältchen, und dazu kam, dass man sich jetzt von der früheren streng regelmässigen Anordnung der Gewänder abwandte. Als man nun dazu überging, die Menschen mehr in Bewegung oder wenigstens in lässigeren Stellungen darzustellen als früher, fiel jedem Betrachter die Unnatur der alten Wiedergabe der Kleidung in die Augen. Die jetzt wieder zur Herrschaft gekommene dorische Peplostracht gab auch den Anlass dazu, dass man die Arten der bildnerischen Abbildung von Grund auf revidierte.

Die schweren Wollstoffe, aus denen man den Peplos herstellte, hatten auch eine ganz andere Stofflichkeit als die leichteren jonischen Mäntelchen. Den Peplos konnte man nicht in feine Falten legen und bügeln; er schmiegte sich auch nicht den Körperformen an, ausser wenn er von aussen gewaltsam gegen sie gepresst wurde. Bei ruhig stehenden Gestalten folgte er nur den Gesetzen der Schwere und der Elastizität des Stoffes und verriet sehr wenig von den darunter liegenden Körperformen.

Wo die neuen Tendenzen zu grösserer Rundung und Natürlichkeit des Gewandstiles zuerst eingesetzt haben, ist schwer zu sagen. Meines Erachtens hat die Skulptur — in weitestem Sinne des Wortes gefasst — den Vortritt gehabt. Es galt ja gerade, die Rundungen und allmählichen Übergänge im Niveau der Stoffe zum Ausdruck zu bringen, was der an die Fläche gebundenen Malerei

[1] Quagliati, *Ausonia*, III, S. 205, Fig. 54 und *Ann. d. Inst.* XIX, Taf. F. Gardner *a. A.*, S. 78, Abb. 29. Ohne Knauf: Rel. aus Ikaria A.J.A. 1889, Taf. XIII (unten S. 31) und Handwerkerrelief (S. 23 f).

grössere Schwierigkeiten bot, da sie noch in hohem Grade an die Zeichnung gebunden war, und Abtönungen und Schattierungen nur allmählich und mit Mühe in dieser Epoche erlernte.

A priori bot die Bronzeplastik den Vorteil, dass der Künstler am Modell in Wachs oder Thon die Formen und Wirkungen der Falten zuerst erproben konnte, ehe er sie in die unabänderlichen Fesseln der Bronze band. An dem delphischen Wagenlenker[1] sind die Faltenrücken oberhalb des Gürtels ganz scharfkantig, so dass sie den Eindruck machen, gezeichnet zu sein, die dichten kleinen Falten des Gewandes auf den Schultern und auf den Armen erinnern noch sehr an archaische Strichmanier, aber an dem unteren Teile des Gewandes wölben sich die Rücken, und die Täler runden sich, was in der Flächenkunst nicht auszudrücken gewesen wäre. Das Vordringen der Plastizität des Gewandes ist an der Hestia Giustiniani[2], die mit dem Gewande des Wagenlenkers verglichen auf einer älteren Stilstufe steht, über die Berliner s. g. Aspasia[3], die besonders in Seitenansicht der Hestia gegenüber grosse Fortschritte zeigt, und durch die Gruppe der s. g. Tänzerinnen aus Herculanum[4] zu verfolgen. Die nächsten Entwicklungsstufen werden durch die Athena des Myron[5] und durch die s. g. Lemnia[6] bezeichnet. Bei der ersteren fühlt man vor dem Abguss die liebevolle Modellierung, die rein plastisch ist und nicht eine Umsetzung eines zeichnerischen Entwurfes darstellt. Die Faltenrücken runden sich; die Breite der Faltentäler giebt den Modulationen ihres Grundes Bedeutung, der vorderste Teil des Überwurfes unter dem Gürtel ist als frei hängendes Stück behandelt. Bei der Lemnia sind die Faltenrücken flacher und breiter, bekommen aber wieder stoffliches Leben durch Einsenkungen ihrer Oberfläche, die verschieden weit laufen.

In der Marmorplastik findet sich das Streben nach naturgemässer Gestaltung des Stoffes schon auf dem Ludovisischen Thron und auf seinem Gegenstück.[7] Auf ersterem will ich besonders die gerundeten Falten des Tuches hervorheben, das die beiden Nymphen vor dem Unterleib der Aphrodite ausbreiten. An der Trauernden auf der Hauptseite des Bostoner Thrones ist die weiche Modellierung beachtenswert, die der vor ihren Beinen herabhängende

[1] *Mon. Piot* 1897, Taf. XV. Bulle, *a. A.* Abb. 134, Winter, *K. i. B.* 237, 4.

[2] B.-B. Taf. 491, F.-W. 212, Bulle, *a. A.* Taf. 118; Winter *K. i. B.* 236. 4.

[3] Berlin Nr. 605 u. 1518, *Kurze Beschr.*[3] Taf. 11 u. 12; Amelung *R. M.* XV 1900, S. 181 ff.; Hekler, *Münchener archäol. Studien,* S. 195; Bulle, *a. A.* Taf. 117. Winter *K. i. B.* 236, 5 f.; B.-B.

[4] B.-B. 294 f. Winter, *K. i. B.* 235, 5—7.

[5] *Ant. Denkm.* III, Taf. 9; B.-B.; Bulle, *a. A.* Taf. 119; Winter *K. i. B.* 253. 1.

[6] Furtwängler, *Meisterwerke* Taf. 1 f.; B.-B.; Bulle, *a. A.* Taf. 120; Winter *K. i. B.* 249. 1.

[7] S. oben S. 7 f.

Mantelzipfel zeigt. In den Marmorwerkstätten machten sich die neuen Bestrebungen dadurch geltend, dass man im Ramen des durch Vorzeichnung gegebenen Liniensystems die Oberfläche noch weiter durchmodellierte mit schwachen Höhen und Tiefen und sanften Übergängen dazwischen. Die Giebelskulpturen von Olympia zeigen in der Behandlung der Gewänder grosse Fortschritte (siehe oben S. 16 ff.).

Man sieht, dass die Künstler sich bemühten die schweren Stoffe direkt Falte für Falte zu wiedergeben. Wenn es ihnen auch nicht im Einzelnen gelang und vielfach die alten schematischen Methoden mit unterliefen, so war jetzt das Programm des Gewandstils künstlerisch formuliert und es galt, es schrittweise zu verwirklichen.

Die Metopen vom Parthenon und teilweise der Fries zeigen die Erfüllung der von den Olympiameistern aufgestellten Forderungen, welcher Kunstprovinz diese auch angehört haben mögen. Und vorgreifend will ich bemerken, dass meiner Ansicht nach der Weg, der von den Olympischen Giebeln zu denjenigen des Parthenon führte, sehr weit war und dass in diesen Einflüsse und Absichten merkbar sind, die den Meistern der Olympiaskulpturen fern lagen.

In den attischen Werkstätten, die Marmorskulpturen für den sakralen und privaten Bedarf herstellten, blieb man nicht von den Fortschritten der grossen Kunst unberührt. Nur übten hier bestehende Arbeitsgewohnheiten, die, in Folge des gewöhnlich kleineren Formats notwendige, Vereinfachung der Einzelheiten und die dekorativen Absichten der Meister Gegenwirkungen aus, die zu Experimenten ganz verschiedener Art führten. Das Flachrelief verleugnete nicht seinen Ursprung aus der Umrisszeichnung in der Fläche, während das Hochrelief eher an den Fortschritten der grossen Bronzeplastik teilnahm. Wie lange sich die spätarchaischen Schemata besonders in der Wiedergabe der Gewänder hielten, zeigt ein Relief aus Eleusis Demeter und Kore darstellend.[1] Die Mutter sitzt auf einem Schemel und hält in der Linke das Szepter, in der Rechten ein Bündel Ähren. Die Tochter schreitet von rechts auf sie zu, in jeder Hand eine Fackel haltend. Das Auge der Demeter erinnert noch in seiner Längenausdehnung nahe an Archaisches, die Zeichnung ihrer Brüste bleibt unklar. Die rechte Brust scheint ihr zu fehlen. Auch in der Zeichnung der Kora ist die Perspektive schwach. Für den Eindruck der Gewänder sind in der Hauptsache die langen schmalen Rillen entscheidend, die ganz zeichnerisch wirken. Neben ihnen bemerkt man erst bei genauerem Zusehen die Modellierung der Gewandflächen. Die Art wie die Rillen gezogen und die Falten geformt sind, erinnert mich sehr an Arbeiten in Terrakotta.

[1] Philios, *A. M.* XX, 1895 S. 245 ff., Taf. V, Alinari 24798, Waldmann, *Griechisch Originale* Abb. 84.

Der primitive Charakter der Arbeit sollte nicht über das Alter des Reliefs in die Irre führen. Die Frisur der Kora ist kaum vor den 450er Jahren anzusetzen und ist auf den Vasen z. B. der perikleischen Zeit häufig.[1] Auch die lebendigeren Falten des kleinen vom Sitze der Demeter herabhängenden Mantelzipfels verraten den jüngeren Ursprung des Reliefs, das wohl mit den älteren der Parthenonskulpturen gleichzeitig sein dürfte, wenn auch keinerlei nähere stilistischen Beziehungen zu diesen bestehen.

Einen Versuch der Annäherung an die Rundplastik zeigt das bekannte Relief der Athena am Grenzstein[2] mit seinen gerundeten und eingesenkten Faltenrücken, dem Vortreten der Falten am Peplossaum, die von der rechten Schulter herabfallen. Wie nah das Relief gleichzeitigen Bronzewerken steht zeigt ein Vergleich der Falten unterhalb des linken Armes mit den entsprechenden der Statuette einer Spinnerin in Berlin.[3] Trotz der Annäherung an den plastischen Stil herrscht der lineare Eindruck vor. Dazu trägt besonders die Schmalheit und Regelmässigkeit der Falten des unteren Teiles des Peplos bei.

Das von Schrader publizierte und erläuterte Relief Lanckoronski zeigt den Übergang vom archaischen Linienstil zu dem plastischen. Die dicht liegenden Faltenrillen gehen mit sanfter Rundung in die Faltenhöhen über, an den Säumen sieht man deutlich, wie die Faltengruppen sich über einander schieben. In dem unter dem linken Armen herabhängenden Teil des Überhanges ist der Versuch gemacht, die von beiden Seiten kommenden am unteren Ende verbreiterten Falten plastisch natürlich zu formen. Der Zusammenhang dieses Stückes mit dem vorderen, naturgemäss kürzeren Teil des Überhanges ist auf der Tafel ganz deutlich zu verfolgen, wenn auch die Saumlinien nicht besonders vom Meister betont sind. Er hat es nicht erreicht, durch mehr als zeichnerische Mittel das Übereinanderliegen der Gewandstücke zum klaren Ausdruck zu bringen. Zeichnerisch hat er es aber getan.[4] Ganz derselben Art entspricht das Gewand auf einer Petersburger, dem Hermonax von Beazley zugeschriebenen Vase.[5] Ich glaube nicht, dass der Vergleich uns nötigt in diesem Falle die Priorität der Malerei anzunehmen. Gerade die Ausbildung einer naturalistisch plastischen Gewandbehandlung geschah am natürlichsten

[1] Z. B. auf der Kockosvase Pfuhl, Abb. 563.

[2] Schrader, *Jahresh.*, XVI 1913, S. 1 ff.

[3] Wiegand, *73 Berliner Winkelmannsprogramm 1913*, Neugebauer, *Antike Bronzestatuetten*, Tafelbild 36, *Führer durch das Antiquarium*, S. 66 f., Taf. 33.

[4] Schrader a. a. O., S. 1 ff., Taf. I.

[5] Petersburg, Eremitage 805, Beazley, *Vases in America*, S. 124, Nr. 7 u. Abb. 77. Die Herme auf dem Relief hat ihr Gegenstück auf einem anderen Gefäss desselben Malers, in Bryn Mawr, *ebda*, S. 127, Abb. 79.

an Werken der Plastik. Ähnliche enge Faltenzüge verbunden mit genau derselben Art der Kräuselung des unteren Chitonsaumes finden sich auch bei den Dienerinnen auf dem Berliner Freiermordskyphos und auf einer grossen Pelike in Berlin.[1] Vergleichbar ist auch die Verkürzung des Überhanges auf einem Relief aus Larissa.[2]

Der reine Linienstil war in der archaischen Zeit auf zweierlei Art in die Plastik übertragen worden, teils vermittels erhöhter Grate oder Rippen, teils durch Rillen, die der alten Ritztechnik entsprachen, die ja auf schwarzfigurigen Vasen im 5. Jahrhundert auch noch im Gebrauch war.

Trotz dieser Gebundenheit versuchte man die Annäherung an den plastischen Stil. Auf der oben S. 27 schon wegen der naturalistischen Gesichtstypen erwähnten Lekythos der Hegesandros, Hegias und Hegeso (Conze 731, Taf. CXLII) sind die Linien zu kerbschnittähnlichen Furchen erweitert. Obwohl das Relief sehr flach ist, hat der Meister die Oberfläche gerundet, wo die Kleidung sich an hervortretende Körperteile anschliesst, wie das r. Bein des Hegias und die dem Beschauer zugekehrten Spielbeine der anderen Personen. Die Schrägstellung der Körper zeugt von beginnender Einsicht in die Gesetze der Perspektive. Der Künstler hat auch beobachtet, dass der untere Mantelsaum vorne etwas gehoben sein soll. Die Form der Vase mit dem dicken nach oben etwas eingezogenen Körper spricht für frühe Entstehung des Stücks. Dafür spricht auch das spitze Gesichtsprofil der Frauen, das denen der Polyeuktosstele ähnlich ist (Conze 956 Taf. CXC).

Den Furchenstil in seiner äussersten Ausprägung zeigt die Votivstele aus Ikaria, *A.J.A.* 1889,, Taf. XIII. Dort sind die unruhigen Faltenzüge sowohl des Mantels wie des Chitons durch längere und kürzere, im Durchschnitt v-förmige Furchen bezeichnet, die unregelmässig verlaufen und so dicht nebeneinander gelegt sind, dass der Eindruck der wirklichen plastischen Falten bei dem Mantel erreicht ist. Die schönen bogenförmigen Mantelfalten zwischen der inneren Schulter und der erhobenen l. Hand, sowie die vor dieser herabfallenden erinnern an den schön geschwungenen Faltenwurf von der Parthenonmetope XXVII, unter deren unmittelbaren Einfluss das Votivrelief geschaffen sein muss.

Älter dagegen ist die Stele eines alten Mannes, auch aus Ikaria, *ibidem* Taf. XI, 2, bei Conze 1253 Taf. CCLXX[3], die eine einfachere Form derselben

[1] Berlin 2588, F.-R. 138, 2, Pfuhl Abb. 559, Beazley, *Vasenmaler*, S. 366, Nr. 2. Berlin 4496 die Figur der Vorderseite. Vgl. auch die Nike auf einer Nolanischen Amphora in Boulogne sur mer, De Lasteyrie, *Album archéologique des Musées de Province*, Paris 1890, S. 99, Taf. XXII (Pottier).

[2] B.-B. 531 r.

[3] Die Herkunft ist bei Conze a. a. O. nicht angemerkt.

Technik zeigt. Die in fast regelmässigem Bogen über die dem Beschauer zugekehrte l. Schulter geführten Falten scheinen diese ganz gegen den Grund zu drücken. Diese perspektivische Unbeholfenheit im Verein mit der altertümlichen Form des Kopfes, an dem das Auge noch von vorn erscheint, die Art wie der Mantel über den l. Unterarm fällt, wobei ein Verdecken des Körpers möglichst vermieden wird, führt auf ein frühes Datum etwa die 460-er Jahre. Unter dieser Voraussetzung wäre dieses die erste nacharchaische Grabstele aus Attika mit seitlicher Einrahmung des Bildfeldes.

Dieselbe Art der Faltenbehandlung wie an der Göttin von Ikaria, wenn auch in weit geringerer Ausdehnung, finden wir auf der Lekythos der Chairestrate Conze 156 Taf. XLVII. Der Vergleich betrifft die zusammengeschobenen Mantelfalten an der Hüfte der Chairestrate. Durch Furchen sind auch die langen Falten auf ihrer vorderen Schulter, die kurzen, die schräg über den r. Oberschenkel laufen, die Falten des kleinen Tuches, das vom Sitz herabhängt, gezeichnet. Etwas mehr ausgebildet ist die Modellierung des Mantels an den Unterschenkeln wo auch die Rundung des r. Beines deutlich ist. Mit denselben einfachen Mitteln ist die plastische Darstellung des Gewandes des Mannes erreicht. Das Zurückschieben der lotrechten Mantelfalten erinnert an den Alten aus Ikaria.

Das Haar der Frau ist in einer auch später gewöhnlichen Art vorn in Strähnen seitwärts und nach hinten gekämmt, die durch ein um den Kopf laufendes Band zusammengehalten werden. Der Mann trägt das Haar über der Stirn und an den Seiten in kurzen dicken Strähnen, in denen man wohl die archaischen Schraubenlöckchen erkennen muss. Die Kopfformen mit den hochgewölbten Schädeln weisen die Vase in die Zeit vor den Parthenonskulpturen.

Die andere weniger primitive archaische Methode, die Zeichnung durch schmale Grate zwischen den muldenförmigen Faltentiefen zu veranschaulichen, findet sich auf der von Köhler in die erste Hälfte des 5. Jahrhundert datierten Lekythos des Philesios Conze 1002, Taf. CXCV.[1]

Auf dem ältesten uns erhaltenen Bruchstücke eines Urkundenreliefs[2] finden wir den Gewandstil der Philesioslekythos weiter entwickelt. Vier Männer stehen in ruhiger gelassener Haltung nach l. gewendet. Die Hauptpersonen fehlen uns leider. Sie tragen alle Mäntel, der hinterste der Reihe hat den seinigen ganz um den Körper gewickelt, bei den anderen bleiben die Oberkörper mit Ausnahme der l. Schultern unbedeckt. Die Männer stehen fest auf beiden Füssen; jeder hat den r. mit schwachge bogenem Knie vorgesetzt.

[1] Köhler *A. M.*, X. 1885, S. 362, Nr. 3, Taf. XIII.

[2] Athen N. M. Nr. 1419; Svoronos *Das Athener Nationalmuseum* Taf. XXXVII, S. 117; *A. A.* 1218.

Die Falten, die schräg über das zwischen den Beinen ausgespannte Gewand laufen, sind als dünne, darüber laufende Rippen gebildet, sie heben sich vom Grunde schärfer ab als auf der eben besprochenen Lekythos. Die oberen Ränder der Mäntel bestehen aus schmalen, dicht nebeneinander liegenden solchen Rippen. An der l. Seite des ersten ist der Mantel zusammengeschoben, so dass die Säume vor und hinter der Schulter in regelmässigen Zickzacksäumen herabfallen. Einfacher ist die Gewandpartie die vom l. Arme des zweiten herabhängt, bei dem dritten hat der Meister versucht durch Kurvaturen der unteren Säume den Eindruck der Bewegung des Stoffes hervorzurufen, ohne bei der Flachheit des Reliefs im Stande gewesen zu sein, dieses im Ganzen plastisch durchzuführen. Bei dem letzten kehren die Zickzacksäume wieder. Bogenförmig gehen von seiner gesenkten l. Hand die Faltenrippen um den Rücken herum. Andere Rippen bilden sich bei der straffen Spannung des Stoffes auf der Brust.

Von der zu dem Steine gehörenden Urkunde ist leider nur das Wort εγραμματευε, in schönen attischen Lettern gehauen, erhalten, so dass wir für die Datierung auf die stilistischen Merkmale hingewiesen sind.

Die Körper sind noch steif und ungelenk; die Oberkörper zeigen $^2/_3$ Profil, während Köpfe und Beine ganz von der Seite gezeichnet sind. Eine rhytmische Durchbildung der Körper durch Hebung oder Senken einer der Hüften und Schultern ist nicht zu bemerken. Die Köpfe haben hohe Schädel und laden nach hinten aus wie bei dem Mann von Ikaria. Danach möchte ich das Relief vor das Eindringen der polykletischen Einflüsse in den 450:er Jahren setzen. Nach der sauberen und sorgfältigen Arbeit zu urteilen ist es nicht ein Werk eines rückständigen minderwertigen Künstlers.

Eine andere Ausdrucksform des Reliefkünstlers war es, die Flächen durch scharfe Kanten gegen einander abzusetzen. Dies findet sich auf der frühen Stele des Polyeuktos.[1] Der Künstler hat es versucht, dem Mantelbausch etwas Rundplastisches zu geben, indem er die Falten vor einander staffelte. Eine andere neue Beobachtung dieses Meisters sind die gerundeten Falten des frei hängenden Mantelteils vor dem l. Beine. Nach Schädelform, Bildung des Auges und Körperperspektive ist dieses Grabmal etwas älter als das eben behandelte Urkundenrelief.

Das Haar des Jünglings ist vom Scheitel nach aussen gekämmt und wird durch ein schmales Band festgehalten. Der Kopf ist ein wenig vorgebeugt, und durch genauere Ausarbeitung des Gesichtes ist der Eindruck erweckt, dass er sich vom Hintergrunde löste, der sonst die ganze Figur umfangen hält. Die Brust wird in schräger Ansicht gesehen, die nur nicht ganz mit der dem Beschauer zugewendeten l. Schulter des Knaben stimmen will. Diese ist etwas

[1] Conze 956 Taf. CXC.

zu weit von der Brust abgerückt. Am Gewande hat sich der Künstler noch genau an die Vorzeichnung gehalten, wobei ihm der über den l. Unterarm fallende zusammengerollte Bausch nicht gelungen ist, vgl. die Figur r. auf dem Schulterbilde des im Stile des Mikon gemalten Stangenkraters Pfuhl, Abb. 506. Es hat den Anschein, als müsste er schräg von dem übrigen Gewande abstehen. Die Zeichnung ist peinlich sauber, die vor dem Bauch zusammengeschobenen Falten runden sich röhrenförmig, überall spürt man das Bestreben, das klar gegebene Gerippe der Zeichnung durch plastische Mittel zu beleben. In der Hand hält Polyeuktos einen Vogel, den das Hündlein vor ihm anbellt. Die Form der Stele ist höchst einfach. Mit s-förmig geschwungenem Kyma kragt der Giebel über dem Bildfelde vor, der in der Mitte und an den Enden mit Akroterien verziert war. Die tektonische Verzierung ist als Relief auf dem viereckigen Block gearbeitet. Das Giebelfeld ist nicht eingetieft.

Noch höher steht der Gewandstil des schönen Grabmals des Kleomenes und seines Genossen.[1] Die Köpfe klingen in ihren Umrissen und allgemeinen Verhältnissen an myronische an, z. B. den des Diskobolen.[2] Die Haltung der Figuren, bei denen der Gegensatz zwischen Stand- und Spielbein sich in der Verschiebung der Hüften deutlich ausdrückt, klingt schon an die des Doryphoros des Polykleitos an. Eine Neuheit ist ferner der von vorn gesehene Fuss des Mannes r. In der Gewandung hat der Meister durch feine Abstufung der Reliefhöhen eine plastische Vorstellung geben wollen, wenn auch z. B. die vor den Bäuchen der Männer zusammengeschobenen querlaufenden Faltengruppen etwas zu flach geraten sind. Der l. Fuss des Kleomenes ist unvollständig gearbeitet, indem die hintere Umrisslinie versehentlich ausgelassen ist, und dieser Umstand beweist, dass wir es hier mit einer Werkstattarbeit, wenn auch nach dem Entwurfe eines hervorragenden Meisters, zu tun haben.

Die Buchstabenformen, unter denen schon das vierstrichige Σ erscheint, sind im Übrigen so altertümlich, dass die Inschrift nach dem Urteil von Köhler nicht unter die Jahrhundertmitte herabdatiert werden kann. Damit steht der Vergleich mit dem Diskobol des Myron im Einklang, der um 460 entstanden sein wird. Die eigenartige Form des oberen Abschlusses weist auf eine Zeit, wo dessen kanonische Giebelform noch nicht ausgebildet worden war. Die Rosette erscheint auch, aber mit grösserem Mittelstück, auf der thespischen Stele des Agathokles[3], die wohl kaum vor die Periode des Parthenonfrieses gesetzt werden darf. Auf der Stele des Aristeas aus Iphistiadai, Coure 1132 Taf. CCXXXIX ist der obere Abschluss flacher geworden und die Panther durch Löwen ersetzt.

Was die Form der Stele betrifft, ist sie das älteste Beispiel des vollstän-

[1] Conze 1061 a Taf. CCXIV, Köhler *A. M.* 1885, S. 364, Nr. 9.

[2] Winter, *K. i. B.* S. 252, 2—3. Kekulé-Schröder, *Griech. Skulptur*[3], Abb. S. 123.

[3] Rodenwaldt, *Jahrb.* XXVIII. 1913, Taf. 25 r.

digen Giebels mit Mittel- und Eckakroterien. Die Seiten sind nicht profiliert. Der Grund ist oben zwischen den Akroterien stehen gelassen, was auch späterhin oft vorkommt und kein Zeichen von höherem Alter ist.

Indem man die Grate um ein weniges verbreiterte und durch scharfe Kanten aus dem Grunde heraushob, gewann man einen vollen und lebendigeren Eindruck der Zeichnung, der jetzt auch noch durch die Schlagschatten der Grate verstärkt wurde. So sind die Mantelfalten gebildet, die vom Sitze zu den Unterschenkeln zwischen den Knien und am Mantelbausch, seitwärts neben der Hüfte der sitzenden Athena auf dem Relief auf der Akropolis (Walter, *Reliefs im kleinen Akropolis Museum*, Nr. 75, A.-A. 1278) laufen. Man vergleiche besonders die letztgenannte Faltengruppe mit den entsprechenden auf der Göttin aus Ikaria und der Chairestrate der vorhin besprochenen Lekythos, um den grossen Unterschied zu fassen. Hier zeigt sich deutlich eine ganz verschiedene Schulgewohnheit. Die Brustfalten an derselben Athene sind wie Dachziegel über einander gelegt, so dass sich immer die höhere von der unteren scharf abhebt. Hier tritt eine grössere und mehr vielseitige Beherrschung der Ausdrucksmittel zu Tage als in den vorher besprochenen Werken.

Die Tradition in der Behandlung des dünnen Chitons, deren Anfang das Handwerkerrelief veranschaulichte, tritt uns auf dem Relief mit Kore und Triptolemos aus Eleusis entgegen, das Anti im *Annuario della scuola di Atene* IV—V, Taf. III, S. 71—95 aufs Neue veröffentlicht hat.[1] Mit dem Zeitansatz möchte ich weiter hinabgehen, näher an die Nordmetope XXXII von Parthenon[2] heran, als wie Anti S. 90 tut. Die dünnen Fältchen des Chitons sind freier geworden; sie lassen z. B. unter dem Arme, wo sie über dem Mantel herabhängen, verbreiterte Flächen frei. Die Körperbildung ist unter dem Gewande klar angegeben. Die kräftigen Schultern verraten noch viel von dem männlichen Ideal; die Brüste sind als scharf abgegrenzte Hügel unter dem an sie gepressten Stoffe angegeben. Die Haltung des r. Beines ist durch eine tief in den Mantel einschneidende Falte bezeichnet. Diese Körperformen sind noch für mehrere der Parthenonmetopen charakteristisch. Der Stoff des Mantels wird noch mit einer gewissen Scharfkantigkeit und Eckigkeit gegeben, der von der an den Olympiaskulpturen herrschenden Manier abweicht. Die Grate sind für die Zeichnung bedeutsam, während die Tiefen als flache Mulden gebildet sind. Ihre Modellierung ist weniger einförmig als auf der Philesioslekythos, s. oben S. 32. Die zusammengelegten Falten, die von der l. Hand herabhängen, sind

[1] Früher erwähnt von Furtwängler, *Originalstatuen in Venedig, Abh. d. Ak. d. Wiss. Phil. hist. Kl. München* 1898, S. 288. Pringsheim, *Beiträge z. Gesch. d. eleus. Kults.* Diss. München 1905, S. 20 f. und Taf. I, 2; Photo. Athen. Inst. Eleusis Nr. 70.

[2] Smith, *Sculptures* Taf. 25, 1 Collignon-Boissonas, *Le Parthénon* Taf. 40, B.-B. 181, Winter, *K. i. B.* 248, 5.

noch recht steif geraten, sie sehen aus wie hölzerne Bretter. Wenn man das Relief mit der eben zitierten Parthenonmetope vergleicht, erkennt man die Absicht eine ähnliche Faltenbildung darzustellen, aber die Kenntnisse des Meisters des eleusinischen Reliefs reichten nicht so weit wie die des Künstlers der Metope. In dem Mantelteile über der l. Schulter sind breite Gewandaugen sichtbar, die typologisch, mit denen der Philis verglichen, altertümlicher wirken. Die so für die Wirkung der Figur wesentlichen Linien ruhen auf plastisch in grossen Zügen richtig durchgebildetem Grund.

In die nächste Nähe des Votivreliefs aus Eleusis stellt Anti nach der Behandlung des Chitons das bekannte Peneloperelief Chiaramonti.[1] Bei diesem sind doch die Faltensenkungen des Chitons tiefer geführt und schärfer umrissen. Die Brüste treten vergleichsweise weniger stark hervor, was auch auf der vorgebeugten Stellung beruhen kann. Die Arbeit an den Mänteln der beiden Reliefs ist dagegen verschieden, er ist an der Penelope weicher, mit runderen Falten. Statt der Grate sind dort die Furchen für den Eindruck bestimmend. Erhöhte, in der Fläche isolierte Grate kommen nur vorn am Rande des Sitzes vor. Die Art der Modellierung erinnert mehr an die der Olympiagiebel, von denen aber der von Studniczka gefundene Kopftypus hinwegführt.[2] Dieser gleicht auch nicht besonders denen auf dem Bostoner Thron, die lebensvoller sind und die Weichteile des Gesichtes mehr betonen. So weisen die stilistischen Merkmale weder nach Attika noch nach Magna Graecia.

Wenn es feststände, dass das Relief Chiaramonti wirklich das Original wäre, würde sein Material, Marmor vom Hymettos, für die kunsthistorische Einordnung entscheidend sein. Aber wenn dies auch von einigen Seiten behauptet wird, so stehen dem doch schwerwiegende Bedenken entgegen, die Lippold kürzlich zusammengefasst hat.[3] Sie sind teils kunsthistorischer, teils stilistischer Art. Die Erfindung des Typus reicht nach dem Zeugnis der melischen Thonreliefs in Berlin, München und Paris[4] höher hinauf als der Stil der Repliken im Vatikan. Und auch wenn das Relief die älteste Darstellung des Typus wäre, würde die Deutung auf ein Grabrelief hier im Wege stehen. Denn ein solches hätte nicht den Anlass zur Benennung Penelope geben können,

[1] Studniczka. *Ant. Denkm.* I Taf. 31 f; und *Jahrb.* 1911, S. 124 Anm. 4 Abb. 47; Six, *ebda* 1915, S. 79 ff. Helbig-Amelung[3] Nr. 89; Vatikankatalog I, S. 615, Nr. 465, Taf. 65; B.-B. 175; Winter, *K. i. B.* 236, 2; Collignon, *Les statues funéraires*, S. 117 ff., Abb. 60—64. Anti, *a. a. O.*, S. 87 ff. Buschor in F.-R. III. Text, S. 126.

[2] Das beste Exemplar in Berlin Nr. 603; ein anderes im Thermenmuseum, Helbig-Amelung[3], Nr. 1378; Collignon, *Les statues funéraires*, S. 120, Fig. 62 und auf einer Jünglingsstatue im Palazzo Giustiniani. Siehe auch *Ant. Denkm.* I, Taf. 32.

[3] Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, S. 119 ff.

[4] Perrot-Chipiez, *L'histoire de l'art* VIII, S. 196, Abb. 96, *Arch. Anz.* 1895, 132 und 1910, S. 54.

die nach dem Zeugnis der Vasenbilder aus der Mitte des 5. Jahrhunderts stammt. Die Haltung der Figur, in der eine starke seelische Bewegung zum Ausdruck kommt, unterscheidet sich durchaus von den gleichzeitigen Grabreliefs, in denen entweder eine steife representative Feierlichkeit oder eine bedeutsame Beschäftigung mit einem Gegenstand dargestellt wird, der für das Leben des oder der Verstorbenen bezeichnend war. Das künstlerische Bild der Trauer an sich gehörte in dieser Zeit noch nicht auf die Gräber.

Wie Lippold ausgeführt hat, kann das Relief Chiaramonti seiner Arbeit nach sehr wohl aus einer neuattischen Werkstatt stammen. Und die Marmorart ist kein Indizium dagegen, denn die Brüche des Hymettos wurden gerade in römischer Zeit stark ausgebeutet.[1] Wie Lippold hervorhebt, müssten in dem Falle, dass das Relief das Urbild wäre, die Rückseiten der beiden statuarischen Repliken vom Kopisten selbst neu ausgearbeitet worden sein. Und nach allem, was von deren Arbeitsgewohnheiten bekannt ist, würde man dort den Stil ihrer Zeit finden. Wenigstens an der Rückseite der Replik in der Galleria delle statue ist das nicht der Fall, wie sich aus der von Amelung und Noack veröffentlichten Photographie der Rückseite des Abgusses ergiebt. So bleibt es am wahrscheinlichsten, dass ein berühmtes und verlorenes Original dem Typus zu Grunde liegt, und damit wird die Bahn frei für die von Six vorgeschlagene Deutung auf die Ἀλκουμένη des Kalamis, wie er die Alcumena bei Plinius zurück übersetzt.[2]

Das Original der Penelope wird am ehesten aus Bronze gewesen sein; darauf deutet die tief eindringende Arbeit an den Chitonfalten der Kopien, die darin von sowohl dem eleusinischen Votivrelief wie von der Nordmetope XXXII des Parthenon abweichen. Auch an der einzigen Figur mit jonischem Chiton in den Olympiagiebeln, die von Amelung verglichen werden, fehlen die tief eingeschnittenen Falten (West O, Buschor-Hamann Taf. LXIII ff.).

Buschor bemerkt zum Schluss gegen die Deutung Six' und Kleins[3] auf eine Statue des Kalamis, die der letztere Forscher Ἀγχουμένη nennen will, dass die Penelope in Marmor erfunden sei. Ich glaube das nicht. Das starke Relief, das die Einzelfalten unter der l. Brust auszeichnet, geht über die

[1] Lepsius, *Marmorstudien, Abh. d. Akad. Wiss. Berlin*, phil. hist. Klasse 1890, S. 23 ff., 87 u. 102. Kolbe in P.-W. s. v. *Hymettos* Sp. 138.

[2] Six, *Jahrb. XXX* 1915, S. 77 ff., der ausserdem viel anfechtbares zu Kalamis beibringt. Seine Deutung der Sosandra auf die Kultstatue des Niketempelchens am Eingang der Akropolis ruht auf schwachen Füssen. Und wenn sie doch von Kalamis gewesen wäre, könnte sie nicht so ausgesehen haben wie die sitzende Göttin auf dem *ebda* S. 88 abgebildeten Urkundenrelief. Die Werke, die Six zusammenbringt und dem Kalamis zuteilt, den delphischen Wagenlenker, die Penelope, die Aphrodite Ludovisi und die ihr nahestehenden Throne, die Aspasia, sind unter einander höchst verschieden. Vgl. auch Anti *a. a. O.*, S. 94 ff.

[3] Klein, *Jahrb.* XXXI 1916, S. 249 ff. Buschor in F-R III, S. 126.

Erhebung hinaus, die die gleichzeitige Marmorskulptur und noch jüngere Werke wie die schon zitierte Parthenonmetope bieten. Mit den Köpfen vom Zeustempel zu Olympia verglichen, macht derjenige der Penelope, besonders die geritzten Haarlocken, den Eindruck der Nachbildung eines Bronzeoriginals.

Aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts stammen die Reliefs vom Tempel am Ilissos, die Studniczka auf Grund eingehender Analyse und Vergleiche datiert hat. Ihre mangelhafte Erhaltung erschwert ihre stilistische Einordnung, da die Einzelheiten meist nicht mehr genau kenntlich sind. Auf den Stelen, Urkundenreliefs und anderen kleineren Reliefs sind ja die Motive der Figuren von dem Friese verschieden. Man spürt an diesem ein Bestreben nach Verbindung der plastischen und der zeichnerischen Mittel der Wiedergabe.[1] Die Silhuetten sind klar umrissen und die Hauptfalten von den Tälern durch scharfe Grenzen gesondert, aber daneben findet man doch auch sanftere Übergänge und stoffliche Auffassung der Gewänder. Charakteristisch für das Zeichnerische ist die fliehende Frau auf Platte D, wogegen die plastische, stoffliche Charakteristik bei den ruhig stehenden (B u. C) und dem sitzenden Mann auf Platte C überwiegt. Die beiden sitzenden auf B scheinen eine Zwischenstellung einzunehmen. Die kontrastreiche zeichnerische Art war bei den bewegten Gestalten zur Verdeutlichung des Motivs angebrachter. Aus diesen Unterschieden der Darstellung soll man nicht auf verschiedene Hände oder gar Entstehungszeit schliessen. Dazu sind die Ähnlichkeiten der allgemeinen Auffassung der Menschenfigur und ihrer Einzelformen, soweit sie bei dem Erhaltungszustand noch erkennbar sind, zu gross.

Von mit plastischem Schmuck verzierten Bauten in Athen aus der Zeit von dem Persersturme bis etwa 450 ist sonst nichts bekannt. Die Stoa, die Peisandros, der Schwager Kimons, an dem Markte erbaute, war mit den berühmten Gemälden des Mikon und Polygnotos im Innern verziert. Ob die Skulptur aussen zur Ausschmückung in Anspruch genommen war, wissen wir nicht. Vielleicht wird man einmal ihre Reste finden und daraus Aufschlüsse hierüber erhalten. Das Schweigen des Pausanias ist kein Beweis gegen das Vorhandensein von solchem Schmuck.

[1] Studniczka *Ant. Denkm.* III Taf. 36, Ders. *Jahrb.* XXXI 1916. S. 169 ff. Während ich die Korrekturen lese, kommt mir der schöne Aufsatz von L. Curtius *A. M.* XLVIII 1923, S. 31 ff. in die Hände, der die Deutung des Ilissosfrieses auf eine Unterweltsscene nach Brueckners Vorgang, *Jahresh.* XIII 1910 S. 50 ff. nahe bringt. Aber dazu wollen die Frauenraubscenen der Platten D und E nicht recht passen, auf die Curtius nicht näher eingeht. Die Deutung Brueckners des wiener Stückes E befriedigt nicht, denn es scheint mir nicht denkbar, dass die Dioskuren ihre Frauen mit Gewalt zur Flucht aus dem Hause hätten reissen sollen. Es bleibt die Möglichkeit offen, dass die Platten D und E inhaltlich zu einer ganz anderen Darstellung gehören als B und C. Vgl. Studniczka, *Jahrb.* XXXVIII/IX, S. 116 Anm. 3.

KAPITEL V.

Die Skulpturen am Parthenon.

Als der lange Krieg gegen die Peloponnesier und Boioter durch den dreissigjährigen Frieden 446 beendet und die von Persien drohenden Gefahren beseitigt waren, konnte der Führer des athenischen Volkes, Perikles, daran gehen, für den künstlerischen Schmuck seiner Stadt so zu sorgen, dass es der ganzen Welt deutlich wurde, dass das demokratische Athen den Glanz der Tyrannen der Vorzeit noch weit zu übertreffen wusste. Die jetzt einsetzende Bautätigkeit, über deren finansielle Seiten wir durch einige Inschriften fragmentarischen Bescheid erhalten haben, setzt voraus, dass in der Stadt eine grosse Anzahl leistungsfähiger Werkstätten bestanden haben, die sowohl die eigentliche Bauarbeit wie die künstlerische Ausstattung übernehmen konnten. Der Reichtum an bildnerischen Werken aus jener Zeit ist so gross, verglichen mit dem, was in den nächsten vorhergehenden Jahrzehnten produziert wurde, dass man annehmen muss, dass Meister und Gesellen aus der ganzen griechischen Welt besonders aus den seit Alters her mit Marmorarbeiten vertrauten Werkstätten der Inseln herangezogen wurden.

Wenn diese auch von Anfang an, jeder mit seiner künstlerischen Auffassung und seinen handwerklichen Gewohnheiten, ankamen, so bewirkte jedoch die künstlerische Leitung in Athen und der Austausch von Anregungen zwischen den verschiedenen Werkstätten eine allmähliche Annäherung derselben untereinander. Nun wird von Br. Schröder, dem bedeutendsten Vorkämpfer der These vom jonischen Einfluss auf die Parthenonskulpturen, dieser nur für die Giebelfiguren aber nicht für den Fries und die Metopen postuliert.[1] Werkstätten ganz verschiedener Richtung hätten neben einander bestanden und unabhängig von einander etwa gleichzeitig gearbeitet. Es bleibt bemerkenswert, dass dabei genau die von der Ökonomie des Baues geforderte zeitliche Folge der Skulpturen auch stilistisch eingehalten wurde, so dass die fortschrittlichsten Meister auch diejenigen Werke auszuführen bekamen, die zuletzt an Ort und Stelle am Bau angebracht werden mussten. Nun sind, wie teilweise von anderen schon hervorgehoben ist[2] und unten weiter ausgeführt wird, keine der grossen

[1] *Jahrb.* XXX 1915, S. 95 ff.

[2] Für die Metopen allgemein anerkannt, Klein, *Gesch. d. griech. Kunst* II, S. 75 ff. vgl. zuletzt, Bieber *Ztschr. f. bild. Kunst* 1925, S. 205 ff.; für den Fries Anti, *Lykios* in *Bull. com.* 1919, S. 119; Diehl, *Reiterschöpfungen*, S. 112 ff.

Skulpturenfolgen, weder die Metopen noch der Fries noch die Giebel in sich stilistisch einheitlich. An jeder waren verschiedene sowohl fortschrittliche wie konservative Meister tätig, und starke Verbindungsfäden laufen von einzelnen Metopen zum Friese und von diesem wieder zu den Giebeln hinüber.

Da der Bau planmässig in Angriff genommen wurde, wird man dafür gesorgt haben, dass die Skulpturen in dem Masse fertiggestellt wurden, dass die Bauarbeit nicht durch sie verzögert wurde. So müssen die 92 Metopen rechtzeitig fertig gewesen sein, ehe man mit dem Dach beginnen konnte. Die Giebelfiguren andererseits wird man erst in Angriff genommen haben, als die Felder für sie bereit waren. Man hätte sonst für sie unnötige und verfrühte Auslagen machen müssen. Dies wird auch durch die erhaltenen Bruchstücke der Baurechnungen bestätigt, die für das Jahr 434 einen grossen Posten 16 392 Drachmen αγ[αλματοπο]ιοις ενα[ιετιον μι]σθος aufführen.[1]

Da der Tempel 438 für Kultzwecke in Gebrauch genommen wurde und also ganz unter Dach war, müssen die Metopen spätestens in diesem Jahr, wahrscheinlich schon früher, um 440, fertig gewesen sein. Wenn es bewiesen werden könnte, dass der Fries in der Werkstatt und nicht an seinem Platze am Bau ausgeführt worden wäre, würde für ihn der gleiche Terminus ante quem gelten. Die Komposition der Giebelgruppen war damals auch schon in den Hauptzügen festgelegt, wie man aus den Verankerungen der Bodenplatten schliessen kann, die vor dem Bau der Rückwand der Giebelfelder ausgeführt sein müssen. Über die Art der Modelle werden sich unten einige Schlüsse ergeben.

a. Die Metopen.

Den Sieg einer plastisch naturalistischen Auffassung der Gewänder bezeichnen die Metopen vom Parthenon. Der neue Stil war schon in der vorhergehenden Periode vorbereitet an Werken wie der esquilinischen Stele und dem eleusinischen Votivrelief. So hängen die ersten Skulpturen des Parthenon mit Vorgängern in Attika zusammen.

Die Chlamys des Lapithen auf der Südmetope I[2] ist der Wirklichkeit fast nachgeformt. Man spürt den Drang des Künstlers nach dem Gegenständlichen. Er sucht nach der vollplastischen Abbildung, man möchte sagen, dem direkten Nachformen des Gewandstücks mit Unterdrückung von unwesentlichen Einzel-

[1] Dinsmoor, *A.J.A.* XVII 1913, S. 75 ff. Zusammenfassung, S. 79 und XXV 1921, S. 244. Die Lesung wird durch Z. 61 der Col. IV derselben Inschrift *ebda* Taf. IV geschützt. Jetzt auch *I. G.* I ed. min. 352 Die Forderung von Curtius, *Gnomon* I, S. 15 für ἐναιέτια eine andere Beziehung zu erfinden als auf die Elgin Marbles ist methodisch unzulässig, die Erforscher der Stilentwicklung würden sich damit den Grund unter den Füssen weggraben.

[2] Smith, *Sculptures,* Pl. 16.1, Textfig. 44 u. 45. Collignon-Boissonas, *Le Parthénon,* Taf. 26.

heiten. Der Meister suchte die Naturwahrheit eher als den künstlerischen Effekt einer im Grunde mit ornamental geordneten Falten ausgebreiteten Stoffmasse. Derselbe Geist spricht aus der schönen Nordmetope XXXII.[1] Die Erfindung der sich drängenden Mantelfalten im Schoss der Sitzenden, die Art, wie die Formen der Beine nur schwach darunter sichtbar werden, lassen die Eigenart des schweren Mantelstoffes zum Ausdruck kommen. Der Peplos der Stehenden ist etwas schematischer gehalten, der einfacheren Haltung der Figur entsprechend. Aber auch hier tritt die gleiche Absicht zu tage, den Stoff in seiner Schwere und Dicke anschaulich zu machen. Der Chiton der sitzenden Göttin war aus dünnerem Stoffe. Sogar hier ist die plastische Modellierung durchgeführt, obwohl gerade bei Stoffen dieser Art die alte zeichnerische Methode nahe gelegen hätte. Indem die feineren Fältchen zu Gruppen zusammengefasst sind, die sich vor und hinter einander schieben — siehe besonders den herabhängenden Chitonärmel — wird der Eindruck eines feinen, reich bewegten Stoffes erreicht. Das r. Bein der Sitzenden ist hoch aufgestützt. So wurde das Knie für den Beschauer, der unten auf der Erde stand, nicht verdeckt, sondern blieb sichtbar. So weitgehende Rücksicht auf den Aufstellungsort war dem Künstler der Olympiametopen noch nicht geläufig.

Bei der ruhig grossartigen Anordnung des Mantels der stehenden Göttin, der ihr als Hintergrund dient, könnte man versucht sein, die Unterschiede zwischen den beiden eben behandelten Metopen und den übrigen zu unterschätzen. Wenn man aber vergleicht, wie viel stärker und steiler die wenigen vorderen Falten des Mantels der Athena sich vom Grunde abheben als diejenigen der Chlamys des Reiters auf derselben Tafel bei Smith[2], obwohl bei diesem das Gewandstück über die dem Beschauer zugekehrte Schulter geworfen sein muss, findet man dort eine viel flächigere Art der Wiedergabe. Die grosse querlaufende Falte in der Höhe der Brust erscheint ganz flachgedrückt gegen den Grund und die vierfach übereinander liegenden Schichten der Chlamys oben heben sich nur wenig mehr vom Grunde ab als die Teile, wo das Mäntelchen einfach dargestellt ist. Wenn man auch die zuerst genannte Metope Süd I hinzuzieht, ist der Unterschied noch auffallender.

Den altertümlichsten Eindruck macht die Metope Süd X.[3] Der Peplos der Frau ist im Getümmel des Kampfes von der l. Schulter herabgeglitten und lässt beide Brüste frei, während sie mit der l. Hand den herabgefallenen Teil vor dem Leib straff spannt, um sich vor den Gelüsten des Kentauren zu schützen. Eine gewisse Eintönigkeit beherrscht die Faltenzüge, die zwischen den Fingern der Hand zusammenlaufen, schmale Rücken auf dem flachen Stoffgrunde.

[1] Smith, *a. A.*, Pl. 25.1. Collignon-Boissonas, Taf. 40.

[2] Westmetope I, Smith, *a. A.*, Taf. 25.2 u. Abb. 87. Collignon-Boissonas, Taf. 38.

[3] Smith, *a. A.*, Taf. 20.2. Collignon-Boissonas, Taf. 32.

Parallel und regelmässig hängen trotz des heftigen Ringens die Falten von der r. Schulter vorne an der Seite herab. Ihre Relieferhöhung wird durch die perspektivisch von unten gezeigten Säume anschaulich gemacht — der fortschrittlichste Zug des Ganzen. Hinter dem nackt hervortretenden l. Bein breitet sich im Grunde ein Teil des Peplos aus mit fächerförmig laufenden Faltenrücken, die als runde Rippen gebildet sind. Der Saum scheint glatt abgeschnitten ohne Rücksicht auf das Vor- und Zurücktreten des Stoffes. Eine ähnliche Bildung wiederholt sich, wo das Gewand zwischen den Beinen herabhängend dargestellt ist. Um das r. Bein staut sich der Peplos in unregelmässigen Bogenfalten. Die Kunst des Meisters hat nicht ausgereicht, um dem Peplos Stoffcharakter zu geben. Dem empfindenden Auge bleibt er von Stein. Aber die straff und fein gezeichneten Hängefalten erinnern in ihrer zügigen Art an die schönsten Relieflinien der spätarchaischen Vasenmalerei.[1] Perspektivische Beobachtungen wie die der erwähnten Faltensäume führen über die Stufe der Olympiagiebel hinaus. Bei der Metope sind weitere Merkmale des Alters[2] die breit auseinander sitzenden Brüste der Lapithin, die wenig durchgeführte Modellierung im Rumpfe und den Gliedmassen des Kentauren, dessen schlanker zylindrischer Pferdekörper an Werke jonischer Kunst erinnern, wie z. B. an den sog. Satrapensarkophag aus Sidon.

Die ungelenke Art, die Falten vom Grunde abzuheben, findet sich ähnlich auf Südmetope VIII.[3] Im übrigen ist hier das Gewand kleinlicher und unsicherer aber komplizierter, besonders das Stück, das von dem Oberarme des Lapithen herabfliesst. Eine Ähnlichkeit der Komposition ist das Zustopfen des Loches zwischen den beiden Kämpfenden durch einen gestauten Gewandteil. Der Pferdeleib des Kentauren ist noch schwerer und gedrungener als auf Süd X. Für frühes Datum spricht auch der Körper des Lapithen mit den 3 scharfen Querlinien zwischen dem Brustkorbe und dem Nabel. Kühn ist dagegen der Versuch, das eine Knie aus der Fläche gegen den Beschauer hervortretend erscheinen zu lassen, eine kühne Neuerung. Wenn auch in der Entwicklungsstufe einander nahe stehend, sind die beiden Metopen doch Kinder verschiedenen Geistes. Der Meister von Süd VIII schaltet frei mit dem überkommenen Gute, sucht nach neuen Lösungen der Tiefenwirkung, geht mehr auf Einzelheiten der Modellierung ein als sein Genosse von Südmetope X.

In die Nähe dieser Werke ist auch Südmetope XII[4] einzureihen. Das Gewand der Frau, die sich der Umarmung des Kentauren zu wehren sucht,

[1] z. B. von Makron, Stamnos mit Psychostasie in Boston 10177, *Jahrb.* XXVI 1911, S. 133, Beazley, *Vasenmaler*, S. 221, Nr. 157.

[2] Vgl. Hertz, *Studier over Parthenons Kvindefigurer* S. 20 ff.

[3] Smith, *a. A.*, Taf. 19,2.; Collignon-Boissonas, Taf. 31.

[4] Smith, *a. A.*, Taf. 21,1, Textabb. 52. Collignon-Boissonas, Taf. 31.

zeigt eine weiter entwickelte Stofflichkeit als auf Südmetope X. Aber es klebt noch stark an der Vorderfläche und die Faltentiefen halten sich alle in einer Ebene. Der Pferdekörper ist weiter in Einzelheiten durchgebildet als auf Süd VIII aber auch schwer und wuchtig. Derselben Stufe der Durchbildung des Gewandes gehören an Südmetope III[1], wo die Chlamys des Lapithen in langen gebogenen Falten mit sehr hohem Relief herabfällt, und Süd VII[2], wo die Chlamys hinter dem Rücken des Lapithen derjenigen auf Nr III ähnlich ist, während ihr vorderer Teil zwischen den Kämpfern zusammengeschoben in kleinere Falten gebrochen ist. Die von beiden Schultern kommenden Falten laufen sich nicht gegen einander tot sondern biegen um. Hier ist die Bildung schon natürlicher geworden als an der Saumetope, Sauer, *Theseion*, Taf. V, Nord I. Dort sind die Falten spitz umgeknickt, so dass eine Figur entsteht, die umgekehrten Spitzbögen ähnlich ist. Dagegen bezeichnet die Parthenonmetope einen entschiedenen Fortschritt. Der teilweise ganz frei flatternde Mantel des Kentauren zeigt das Suchen nach Stofflichkeit, das auch diesen Meister beseelte. Als letzte in dieser Gruppe ist die Metope Süd XXVIII[3] zu zählen. Der kleine Teil von Gewand, das unter dem gefallenen Lapithen sichtbar ist, erinnert am meisten an dasjenige des Lapithen auf Nr. VII.

Mit der Herrschaft über die Mittel, das Stoffliche darzustellen, wuchs auch die Lust, die neuen Errungenschaften dekorativ auszunützen. Das prachtvollste Beispiel hiervon ist m. E. Südmetope XXVII.[4] Die in schönem Bogen geschwungenen Falten der Chlamys, auf deren naturgemässe Durchbildung der Meister sichtlich viel Kunst verwandt hat, bilden, wie schon so oft hervorgehoben ist, den wirkungsvollen Hintergrund für die in prächtigem Zuge bewegte Gestalt des Jünglings.

Freier, fast spielerisch erscheinen daneben die feinen Chlamysfalten auf Südmetopen II[5], IX[6] und XXX[7]. Auf den beiden letzteren wird man mehr von der zeichnerischen Eleganz und dem flüssigen Zug der meist recht schmalen Falten angezogen, als dass man den Eindruck der direkten Naturnachbildung empfinge. Für diese Gruppe ist weiter das Festhalten an der Fläche bezeichnend, die zwar leise nach vorn und rückwärts geschwungen wird, aber scharf vortretende oder dick gestaute Gewandmassen vermeidet.

---

[1] Smith, *a. A.*, Taf. 17.1; Collignon-Boissonas, Taf. 27.

[2] Smith, *a. A.*, Taf. 19.1 Abb. 48; Collignon-Boissonas, Taf. 30.

[3] Smith, *a. A.*, Taf. 22.2; Collignon-Boissonas, Taf. 35.

[4] Smith, *a. A.*; Taf. 22.1; Collignon-Boissonas, Taf. 34; Bieber, *Ztschr. f. bild. Kunst*, 1925, S. 206.

[5] Smith, *a. A.*, 16.2, Abb. 45; Collignon-Boissonas, Taf. 27.

[6] Smith, *a. A.*, Taf. 20.1, Abb. 49; Collignon-Boissonas, Taf. 31.

[7] Smith, *a. A.*, Taf. 23.2, Abb. 69; Collignon-Boissonas, Taf. 36.

Anderer Art ist die Darstellung des Gewandes der Südmetope XXVI.[1] Der Mantel des Lapithen, der hinter seinen Beinen sichtbar wird, ist in ganz flachem Relief gegeben. Die Zeichnung zeugt von Routine, aber plastisch ist der Stoff wirkungslos. Etwas stärker ist die Modellierung der Chlamys des Reiters auf Westmetope I[2], deren Zeichnung dieselbe akademische Trockenheit aufweist wie Süd XXVI.

Einen Platz für sich nimmt die Südmetope XXIX[3] ein. Das dünne Festgewand der jungen Frau, die der Unhold in raschem Trabe entführt, ist aus dünnem knitterigem Stoff. Aber nicht mehr regelmässig parallel oder wellenförmig geritzt sind die feinen Furchen, die den Charakter des Stoffes dem Auge des Beschauers vermitteln sollen. Unregelmässig, jede mit ihren kleinen Krümmungen, Verbreiterungen und Verengungen, laufen die scharf begrenzten dünnen Rippen über die Stoffmasse. Das Gleichgewicht der Rippen und Rillen ist vollkommen. Man kann nicht sagen, welche, die Höhen oder die Tiefen, am nachdrücklichsten zum Auge sprechen. Etwas hart und unvermittelt stossen verschiedene Züge und Richtungen, die durch die Bewegung der Figuren veranlasst sind, aufeinander, wie etwa an den Knien. Beachte auch, wie durch den Luftzug kleine Teile des Gewandes zurückgepresst werden und frei flattern. Wie derselbe Künstler den schweren Wollstoff behandelt, sieht man an dem Mantel der Frau, der von ihrer r. Schulter aus hinter dem Rücken des Kentauren vorbeiflattert. Die freie Sicherheit der kleinen zusammengeschobenen Fältlein über dem erhobenen Arm der Frau steht in lebendigem Kontrast gegen die Einfachheit und Ruhe des durch den Wind ausgespannten Teils, dessen Oberfläche durch ein Paar flache breite Mulden bewegt wird, die sich fast unmerklich von den Erhöhungen unterscheiden. Der Vergleich mit der Nordmetope XXXII zeigt einen tiefgehenden Unterschied im Stil. Dort waren die Falten, ob gross oder klein, fein säuberlich gerundet und gingen sanft in die Täler über. Hier sind Höhen und Tiefen durch scharfgerissene Absätze gesondert. Die Form des Stoffes wird nicht unmittelbar nachgebildet, sondern es wird auf den allgemeinen Eindruck einer lebhaft bewegten Fläche hingearbeitet. Die Bewegungsrichtung der Figur ist nur teilweise zum Ausdruck gekommen in den zurückflatternden Falten an den unteren Teilen der Beine. Die vom Bauch in der Mitte herabhängende Faltengruppe ist für die Illusion der Bewegung direkt hinderlich und auch die Unebenheiten der Faltenzüge selbst wirken dagegen. So verrät diese Metope, dass sie eine der ersten Versuche in dieser Art der Stoffcharakteristik ist, der noch von der Ausarbeitung

[1] Smith, *a. A.*, Taf. 21.2, Abb. 61; Collignon-Boissonas, Taf. 34, Winter *K. i. B.*, 268,4 Bieber, *a. a. O.*, S. 205.

[2] Smith, *a. A.*, Taf. 25.2, Abb. 87; Collignon-Boissonas Taf. 38.

[3] Smith, *a. A.*, Taf. 23.1, Abb. 64; Collignon-Boissonas Taf. 35, Winter, *K. i. B.*, 268,6.

der Einzelheiten des Stils gefangen war und dadurch die Wirkung des Ganzen einigermassen vernachlässigen musste. Bei den Nereiden aus Xanthos, unter denen eine ähnliche Chitonbildung vertreten ist, wird das anders.

In Südmetope XXIX ist in der Wiedergabe des Gewandes selbst fast die Stufe der Giebelfiguren erreicht. Dagegen konnte der Meister noch nicht den Körper durch das Gewand, so wie es dort später geschah, ausdrücken. Der Chiton auf der Metope ist die Vorstufe der s. g. Iris N im Westgiebel.[1]

b. Der Fries.

Während die künstlerische Einheit der Erfindung und Komposition des Parthenonfrieses fast allgemein anerkannt wird (vgl. unten S. 75), haben mehrere Forscher darauf hingewiesen, dass die Arbeit auf eine Mehrzahl von Händen verteilt gewesen sein muss, wie auch leicht erkennbare Unterschiede in der Ausführung bestehen.[2] Anti hat im *Bull. com.* XLVII 1919 (erschienen 1921), S. 119 ff. einen Versuch der Aufteilung auf verschiedene Meister gemacht, der in der Analyse zwar nicht weit genug geht, aber wichtige Resultate ergeben hat. Die von dem Verfasser gemachte Identifikation eines dieser Meister mit Lykios scheint mir dagegen nicht genügend begründet, sondern im Gegentiel unwahrscheinlich.

Für die Kenntnis der am Friese befolgten Arbeitsweise könnte es von wesentlicher Bedeutung scheinen zu beachten, wie sich die Komposition zu den Platten, auf denen sie enigehauen ist, verhält. Am Westfries bieten diese verhältnismässig abgeschlossene Bilder, indem die Figuren nur selten auf die Nachbarplatten übergreifen. Ein Überschneiden der Fugen findet sich nur zwischen Platte XIII und XIV, Smith, *a. A.*, Taf. 69 f. — ein Pferdeschwanz — sowie V und VI, Smith, *a. A.* Taf. 64 — der Vorderfuss eines Pferdes, Einzelheiten die leicht an der Nachbarplatte nachträglich hinzugearbeitet werden konnten, besonders, wenn man anfänglich eine kleine Bosse für sie stehen liess.[3]

Einige der Platten vom Westfriese bieten in sich einigermassen geschlossene Kompositionen, die an den Enden durch starke vertikale Linien abgeschlossen wurden und nur durch die grössere Ausdehnung von den Dreifigurenreliefs abweichen: Platte III und XII, Smith Taf. 62 u. 69; bewegter aber auch in sich geschlossen sind XIII und XIV *ebda.* Taf. 69 f. Bei den getrennten Gruppen von Reitern Platte II, IV, VII, IX, X, XI *ebda* Taf. 61, 63, 65, 66—68 steht nur die durchgehende Bewegung nach links der Auffas-

[1] Smith, *a. A.*, Taf. 4; Collignon-Boissonas, Taf. 50; Winter *K. i. B.* 273,2.

[2] Michaelis, *Der Parthenon*, S. 227 f., Klein *a. A.*, II, S. 91 ff., Anders urteilt Hekler, *Phidias* S. 64.

[3] Collignon-Boissonas, Taf. 76. Vgl. Schrader, *Phidias* S. 218.

sung als Einzelbilder entgegen. Die Gruppe von Mann und Pferd Nr. 15 dicht an der Mitte der Westseite die allein Platte VIII einnimmt, hebt sich durch ihre Isolierung und wundervolle Ausführung aus der Reihe. Sie ist eines der fortgeschrittensten und schönsten Stücke des Frieses.

An den Friesen der Langseiten sind die Caesuren der Komposition weit seltener und da sie auch vielleicht durch die starke Zerstörung und den Verlust mehrerer Platten unkenntlich geworden sind, kann auf sie keine Einteilung der Werkstätten gebaut werden. Unterschiede des Stils finden sich auch auf durch die Komposition eng verbundenen Figuren, s. unten.

Man kann nicht einmal aus dem Platze an demselben Block schliessen, dass zwei Figuren von demselben Meister sind, wie das Beispiel der Eckfigur West I. 1 Smith, Taf. 61 und der damit zusammenhängenden Nord XLII, 130—134, *ebda* Taf. 60 zeigt.[1] Man kann sich kaum grössere Gegensätze an demselben plastischen Werk vorstellen. Dort hat ein sehr mässiger Steinmetz ohne Gefühl weder für Körper noch Gewand die Ausführung der in allgemeinen Zügen angegebenen Figur besorgt, hier dagegen spüren wir die inspirierte Hand eines grossen Künstlers. Ob ein ähnlicher Unterschied zwischen der anderen Eckfigur der Westseite Platte XVI 30, Smith *a. A.*, Taf. 71 und den auf demselben Block ausgehauenen Reitern des Südfrieses Platte I, 1—4, *ebda*, Taf. 72 vorkam, lässt sich bei der grossen Zerstörung der letzteren nicht mit Sicherheit sagen. Der nordöstliche Eckblock fehlt gänzlich. An der Südostecke hingegen besteht stilistische Übereinstimmung zwischen Ostfries I, 1, Smith, *a. A.*, Taf. 30 und Süd XLIV, 129—131, *ebda*, Taf. 91.[2] Anti hat S. 124 ff. in einigen Fällen Figuren derselben Platten verschiedenen Meistern zugewiesen, z. B. Süd VI Smith, *a. A.*, Taf. 75, die er mit Recht zwischen dem *Maestro dai bei cavalli* D und dem *Maestro dai colli lunghi* teilt.[3] Das von dem Verf. in letzterem Namen ausgedrückte Charakteristikum fehlt nämlich auf den Platten I—V Smith, *a. A.*, Taf. 72—74, mit denen VI wieder durch das Überschneiden eines Reiters und Pferdes verbunden ist. An dem Ostfriese hat Anti *a. a. O.* auch mehrere Hände geschieden. Schlagend richtig ist die Abtrennung der drei ersten Platten von den übrigen. Auch seine Beobachtung, dass stilistische Unterschiede innerhalb der Götterversammlung vorkommen, ist zutreffend. Nur müssen die von ihm vorgenommenen Abgren-

[1] Collignon-Boissonas, Taf. 85 und 103. Bieber, *Ztschr. f. bild. Kunst* 1925, S. 209, will an West 1 die Vorzeichnung des Phidias selbst erkennen.

[2] Collignon-Boissonas, Taf. 100 u. 120. Vgl. Anti, *a. A.*, S. 123, der die Platten Ost I—III seinem Meister G zuteilt und die anstossenden der Südseite dem Meister F »*dei buoi*«, aber Anm. 1 zugiebt, dass die Künstler möglicherweise identisch seien.

[3] Antis Behauptung S. 124, dass die Platte West VIII von verschiedenen Händen ausgeführt sei, muss auf Versehen beruhen.

zungen etwas revidiert werden. Platte V, Smith, *a. A.*, Taf. 34—36[1], Collignon-Boissonas, Taf. 127 f. die Anti dem Lykios zuschreibt, scheint mir nicht einheitlich zu sein. Die Bildung der Mantelfalten um die Beine von Athena und Hephaistos (Nr. 36 und 37 Smith, Taf. 36) sind ganz verschieden von den entsprechenden Teilen bei Zeus und Hera. Hier folgt der Stoff mehr den Gesetzen der Schwere, er hängt loser und die Falten sind breiter und runder. Sie beschreiben, ihrem Gewicht folgend, vollere Bogenlinien. Auch die Faltenbündel, die von den Knüpfstellen auf den Schultern der Hera und der Iris herabfallen, zeigen einen mehr natürlich hängenden Lauf als die entsprechenden der Athena, die sowohl enger wie straffer gebildet sind. Soweit der Erhaltungszustand erkennen lässt, heben sich bei Athena und Hephaistos die Faltenhöhen schärfer von den Tiefen ab, während bei dem Götterkönig und seinen nächsten Nachbarn die Übergänge weicher gerundet sind. Auch in der Bildung der Körper kommt die verschiedene Art zum Ausdruck. Der Oberkörper der Athena hat eine Straffheit und Spannung, die den sitzenden Göttern der anderen Seite der Platte fehlt. In jeder Umrisslinie, in der Haltung des Kopfes kommt ein anderer Geist zu Tage, der etwas von der heroischen Spannung des Argonautenkraters atmet. Wir können daran unseren Genuss haben. Vom Gesichtspunkte der Naturdarstellung aus bedeutet es, dass der Künstler nicht das Problem, das wirkliche Sitzen in Ruhe zu bilden, hat bewältigen können. Man hat den Eindruck einer gespannten Feder aus Stahl, die jeden Augenblick emporschnellen kann, statt der bequemen Ruhe, zu der der Sessel einlädet. Die durch die Querfalten am Peplos verdeutlichte hohe Lage des Schosses ist für diesen Eindruck wesentlich.

Bei dem Hephaistos ist, trotz des Aufstützens auf den Stab, die Art des Sitzens derjenigen der Athena verwandt und von Zeus und Hera verschieden. Altertümlich wirken bei ihm die Querfalten am Bauch, die an den sog. Myrtilos des Ostgiebels zu Olympia erinnern. Seine Mantelfalten erinnern am nächsten an die des Apollon (Nr. 39) wie die der Athena an diejenigen des Poseidon (Nr. 38).

Auf den sitzenden Göttern von Athena bis Aphrodite (36—41 Platte V—VI, Smith, *a. A.*, Taf. 36 f.) kann man einen schrittweisen Fortschritt in der Behandlung der Gewänder beobachten: die Unterschiede sind nicht grösser, als dass sie einem einzigen Meister zugeschrieben werden können. Die Übereinstimmung der kleinen auf dem Stuhl des Poseidon, der Athena und der Aphrodite aufliegenden ösenförmigen Mantelfalten mit dem Gewandstück, das auf der Schulter des Kentauren der Metope Süd. XXVII Smith, *a. A.*, Taf. 22.1 (vollständiger Textabb. 63 und Collignon-Boissonas, Taf. 34) ruht, scheint mir für Entstehung in der Werkstatt desselben Meisters zu sprechen. Das Wiederumkippen des umgeschlagenen Mantelsaumes, das sich auf dem Zipfel

über dem r. Oberarm des Lapithen findet, treffen wir auch bei Apollon an dem der Körpermitte zugekehrten Rand des Mantels über der r. Schulter. Auch die schmalen langgezogenen Falten, die von der Knüpfstelle des Peplos auf der Schulter der Athena ausgehen, kehren in altertümlich kräftigerer Form wieder auf Südmetope X. Smith, *a. A.*, Taf. 20.2, und die zwischen den Füssen der Göttin sich öffnenden, etwas breiteren Faltentiefen erinnern an diejenigen neben dem r. Beine der Frau auf derselben Metope.

Der Poseidonmeister, wie wir ihn mit Anti nennen wollen[1], hat für das Stoffliche wenig Sinn. Seine Falten haben eine Schärfe und Klarheit, die nie in der Natur vorkommt, Dieser Zug ist nicht auf künstlerische Vereinfachung zurückzuführen. Er verschmäht nicht komplizierte Gebilde, wie die reichen Bildungen der um die Hüften liegenden Mantelteile und die zierliche Behandlung der Artemis und Aphrodite, Nr. 40 f. zeigen. In seinen ältesten Werken liebt er ornamentähnliche Figuren wie die spitz zusammenlaufenden Faltengruppen, die unter dem Knie der Athena und an ihrer Schulter gesammelt sind, die regelmässigen Bogenfalten mit dreieckigen Endungen, die ihre, des Poseidon und des Apollon, Beine umfassen. Der vordere Unterschenkel der Aphrodite ist durch Falten in drei ganz gleiche Abschnitte eingeteilt. Das Relief der Falten dieses Meisters ist, verglichen mit dem des Meisters der Zeusgruppe, niedrig aber mit schärferer Betonung der Umrisse. Die Haare sind mit allen einzelnen Löckchen genau ausgearbeitet in einer Art, die weit von der summarischen Behandlung der Fläche des *Maestro Lagrimoso* B von Anti[2], wie auch von den struppigen Köpfen 43—46 auf der anderen Hälfte von Platte VI, Smith, *a. A.*, Taf. 37, abliegt.

Die Gewandbehandlung dieser stehenden Männer ist dagegen weit fortschrittlicher und stützt m. E. den Vorschlag von Anti, ihren Urheber von dem der sitzenden Figuren zu trennen. Mit der Mittelgruppe auf Platte V finde ich dagegen keine Ähnlichkeit, weshalb die Rückführung auf Lykios gegenstandslos bleibt.

Als sicheres Ergebnis von Anti's und der bisherigen Untersuchung kann man feststellen, dass in mehreren Fällen verschiedene Hände an einer und derselben Platte tätig gewesen sind und also die stilistische Analyse nicht an die Plattengrenzen gebunden sein muss.

---

[1] Anti, *a. A.*, S. 123 f. giebt dem Meister H oder *Maestro del Poseidon* von der l. Göttergruppe Hermes bis Ares (24—27) und von der r. Poseidon bis Eros (38—42), also symmetrisch geordnet die äusseren Teile der Götterversammlung. Mir scheinen die Unterschiede in der Gewandbehandlung zwischen 24—27 einer- und 38—42 andererseits viel grösser als zwischen letzteren und 36—37.

[2] Anti, *a. A.*, S. 121 giebt ihm die Platten Nord XXIX—XLII und neigt dazu, ihm ausserdem die Platten Nord XI—XXVIII zuzuschreiben.

Der Meister der stehenden Männer 43—46 auf Platte VI Smith, *a. A.*, Taf. 37[1] ist weder identisch mit demjenigen der Zeusgruppe noch mit dem der Jünglinge 47 och 48 auf derselben Platte noch der Figuren auf den Platten VII und VIII. Sein Sinn war auf starke naturalistische Effekte gerichtet. Die Faltenbildung ist kräftig und fast grob, ornamentale Schönheit der Linien wird vermieden im Gegensatz zum Poseidonmeister, besonders deutlich ist dies an den gebrochenen Bogenfalten am r. Fuss von 43. Verglichen mit dem Poseidonmeister bildet er die Augen kleiner und tiefer zwischen die Lider eingesenkt. Der Abstand zu den Brauen ist kleiner. Der Künstler kennt nicht die flachen breiten Falten, die bei mässiger Spannung des Stoffes entstehen, z. B. am r. Ober Schenkel von Nr. 48. An den Mantelbäuschen überschneiden sich die Falten immerfort, so dass keine einheitliche durchlaufende Bewegung entsteht. Ähnliche Bildungen kommen an dem Mantel der Amphitrite des Westgiebels Smith, *a. A.*, Taf. 11, l.[2] vor. Als Benennung schlage ich *Meister der r. Gruppe der Könige* vor. Er setzt die Richtung von Südmetope XII, Smith, *a. A.*, Taf. 21.1 fort und dazwischen reiht sich, nach dem kleinen Gewandrest des Lapithen zu urteilen, die Südmetope XXVIII Smith, *a. A.*, Taf. 22.2 ein.

Leider ist die Platte Ost V, Smith, *a. A.*, Taf. 36 mit Nr. 34—36 so stark beschädigt, dass das Bild des Meisters der Figuren 28—35 in vieler Hinsicht undeutlich bleibt. Von dem Poseidonmeister unterscheidet er sich durch grössere Einfachheit, während sein Sinn für den klaren, rhythmisch gegliederten Aufbau der Gestalt ihn vor dem Meister der Könige 43—47 auszeichnet. Er beherrscht in geringerem Masse als dieser die Schrägperspektive und zeigt daher seine Figuren am liebsten gerade von vorn oder in fast vollem Profil. Am Oberkörper des Zeus ist ihm die Schrägstellung nicht recht gelungen. Er

[1] Collignon-Boissonas, Taf. 125. Man beachte, dass diese Figuren ebenso wie Nr. 20—23 in einem grösseren Masstabe gehalten sind als die Teilnehmer des Zuges, was bei dem Vergleich der Köpfe mit denen von 47 f. gleich deutlich ist. So werden sie Heroen darstellen, wie Arvanitopulos, *A. M.* XXXI, 1906, S. 38 ff. vorgeschlagen hat. Die Einwände Studniczkas, *Neue Jahrb.* 29 1912 S. 250 f. berücksichtigen nicht den grösseren Masstab dieser Figuren, der sie deutlich von den Teilnehmern des Zuges sondert. Aber die Annahme, dass hier die Phylenheroen dargestellt seien, fällt weg, da die Anzahl der grösseren Figuren 8 beträgt. Nr. 18 und 19 sind nämlich auch auszuscheiden wie 47 u. 48. Die Gruppen von je vier Männern beiderseits der Götter sind in der Komposition des Frieses nach allen Seiten deutlich isoliert. Wir werden in ihnen vielleicht die acht Könige Attikas bis auf Theseus sehen, die zum grössten Teil mit den Phylenheroen identisch waren, vgl. Judeich bei P.-W. II s. v. Attika Sp. 2208. Dies entspricht einer Stufe in der Entwicklung der attischen Königssage, die uns in älteren Schriften des Hellanikos, Ἱέρειαι und Δευκαλιωνεῖα, vorliegt, ehe dieser in der Ἀτθίς die Verdoppelung von Kekrops und Pandion durchführte s. Gudeman, in P.-W. VIII s. v. Hellanikos, Sp. 139 f.

[2] Collignon-Boissonas, Taf. 59.

[3] Collignon-Boissonas, Taf. 127.

[4] Collignon-Boissonas, Taf. 123.

liebt dünne Stoffe, durch die die Formen der Frauenkörper sich ausdrücken (Nr. 28 u. 29, bei 31 infolge von Verscheuerung undeutlich). Seine Falten sind breiter und darum stofflicher als die des Poseidonmeisters; ihre Züge werden in erster Linie zum klaren Aufbau der Gestalt verwendet. So bezeichnet bei der Priesterin 33 eine schwere vertikale Doppelfalte die Vorderseite des einen Beines, bei der Hera und der Iris geben die von den Schultern herabfallenden und am Gürtel im Bogen zusammenlaufenden Falten einen schönen Rahmen für den Oberkörper ab. Dessen Mittellinie wird durch eine dreieckige Faltengruppe, die vom Halssaume zwischen den Brüsten hindurchläuft, bezeichnet. Die Spitze dieser Faltengruppe wird mit den Faltenbildungen am unteren Rand des Überwurfs verbunden und nicht wie an der Proknegruppe des Alkamenes durch eine hängende Bogenfalte davon abgetrennt. Dieser Unterschied ist ein Indizium gegen die von Schrader, *Phidias*, S. 282 ff. vorgeschlagene Rückführung des Frieses auf Alkamenes.

In der zuletzt genannten Einzelheit unterscheidet sich der Meister der Figur 56, Platte VII von dem *Herameister*, wie wir ihn nennen wollen. Demselben Künstler gehört auch Platte VIII und die Jünglingsfiguren 47 und 48 auf Platte VI, Smith, *a. A.*, Taf. 38 f.

Dieser Künstler arbeitete sehr genau alle Einzelheiten aus, wobei eine gewisse Trockenheit bemerkbar wird. Er hat weniger Vorliebe für ornamentale Anordnung der Züge der Gewänder als der Poseidonmeister und steht auf einer weiter vorgeschrittenen Stilstufe als dieser. Mit ihm verbinden ihn die umlaufenden plattgedrückten, aber durch scharfe Linien abgegrenzten Falten an den Spielbeinen von 48 u. 52. Mit dem Meister der stehenden Männer verglichen, ist er kleinlicher und zierlicher, vgl. besonders den Mantelbausch von 47 mit denen von 43—45. Seine Mädchenköpfe — Nr. 58 u. 60 — unterscheiden sich von dem der Iris durch sanfteren Schwung der Brauen und weniger kräftiges Oberlid, gesenkte Mundwinkel und gleichmässigere Rundung des Ohres. Ihr Ausdruck ist lebloser. Die Haare sind regelmässig und fein gewellt, ganz verschieden von der freien Natürlichkeit der Götterbotin. Die Jünglingsköpfe haben die unregelmässig fallenden Locken einzeln ausgearbeitet aber flacher und feiner als 43—46. Die konkave Linie von Stirn und Nase kehrt ganz gleich auf dem Petersburger Niobidenrelief Abb. 29—31 wieder, ein greifbares Zeugnis, dass der dekorative Schmuck des Parthenon dem Phidias nicht fremd gewesen sein kann.

Einem anderen Künstler gehören die vier übrigen Götter der 1. Gruppe an, Nr. 24—27, Smith, *a. A.*, Taf. 33. Der bezeichnendste Zug an den um die Hüften geworfenen kleinen Mäntelchen sind die plattgedrückten Falten, die alle in einer Fläche liegen. Die schattengefüllten Tiefen heben sich fast als dunkle Striche im Gewande ab. Mit Ausnahme des über die Schulter der Demeter

geworfenen Zipfels, der ganz naturähnlich ist, scheint hier gar keine *plastische* Nachbildung der Wirklichkeit beabsichtigt zu sein, sondern die Formen wirken zeichnerisch. Die Falten verzichten in ihrer Unregelmässigkeit auf eigentlich schöne Linienwirkung. Durch das Hell und Dunkel wird ein allgemeiner Eindruck einer bewegten Fläche hervorgerufen, s. z. B. bei dem Dionysos und dem Ares, wo die Ränder des auf den Schoss gelegten Gewandzipfels nur bei schärferem Zusehen erkennbar sind. Bei der Demeter 26 dagegen ist der Peplos, der auf argivische Art gegürtet ist, glatt gegen den Oberkörper gepresst, was ja einem Verzicht auf eigentliche Stoffwirkung gleichkommt. Hier wie dort sehen wir also diesen Künstler eine impressionistische Manier befolgen, die für die Zukunft von grosser Bedeutung werden sollte.

Der Vergleich zwischen den jungen Königen 22 u. 44, Smith, *a. A.*, Taf. 32 u. 37, Collignon-Boissonas, Taf. 122, u. 125, die sich im Friese symmetrisch entsprechen, ist lehrreich für den Unterschied in der Art der Meister. Der letztere ist von dem älteren und grösseren Künstler. Das Motiv ist bei ihm voll erfasst, das Anlehnen ganz durchgeführt; dabei hat er die Körperdrehung nicht ausgedrückt, sondern durch den Mantel und den gesenkten r. Arm verschleiert. Seine Figur breitet sich mehr in der Fläche aus und zwar nicht am wenigsten die an der Seite derselben herabhängenden Mantelfalten. Bei 22 ist die Bewegung gehaltener, er lehnt sich nicht ganz so unbekümmert auf seinen Stab; durch Zurückziehen des Oberkörpers mildert er den Druck auf jenen, das obere Ende des Stockes befindet sich näher dem Schwerpunkt des Jünglings als bei 44. Die seitlich herabfallenden Mantelfalten sind näher an den Körper verlegt und nehmen weniger Raum ein. In Einzelheiten wie den besser studierten Fältchen an der Kniekehle des r. Beines und den Gewandaugen des Mantelbausches erkennt man auch die jüngere Schulung. An letzterem bemerkt man auch die Ähnlichkeit mit den entsprechenden Teilen der Diphrophoros 31 des Herameisters. Aber dessen Neigung, das Knie des Spielbeins spitz durch die Mantelfalten vortreten zu lassen, findet sich bei den Königen 20—23 nicht wieder, und andere Einzelheiten, wie die Falten unter der r. Hand von 20 verglichen mit denen an der r. Seite des Priesters mit dem Peplos 34, die zu Dreiecken gespaltenen Bogenfalten vom Knie abwärts an 21, denen der Herameister nichts Entsprechenden zur Seite stellt, sprechen gegen eine Identifikation der Künstler.

Unter der unmittelbaren Leitung von dem Meister der Figuren 20—23 sind auch die Platten II—III ausgeführt, aber von der Hand eines Schülers. Die Falten über dem r. Fuss von 18 verglichen mit denen von 20, die vom Knie hängende Falte von 19 verglichen mit der von 22 verraten den Nachahmer. Die kleinen platten Faltenbögen unter der Hüfte von 18 sind auch denen von 23 vergleichbar. Der Künstler der Platten II—III zeichnete seine

Gewänder kleinlicher und er wiederholt oft sich selbst. Der Vergleich mit der Mädchengruppe am anderen Ende der Ostseite wird durch die grosse Verschiedenheit der Erhaltung erschwert. Die Figuren 2—17 scheinen ein wenig freier im Stil aber weniger sorgfältig gearbeitet als 53—61, vgl. die Falten vor dem Bauch an den beiden frontal nach aussen gekehrten 15 und 56. Die von der Seite gesehenen Peplosbäusche der letzteren Gruppe verlaufen in regelmässigeren Bogen als die der ersteren. Dagegen decken an den Figuren 10, 15 und 16 die Steilfalten des Peplos auch gleichmässig das Standbein, während letzteres an 54, 55, 58 durch breitere Faltenrücken angedeutet ist.

Figur 1 bildet die Brücke zu der nächsten Platte der Südseite XLIV.

Von den Platten der Nordseite stehen II—IV Smith, *a. A.*, Taf. 40 f.[1] dem Stil des Herameisters nahe, vgl. den Mantel von Nord 11 mit Ost 33 und den hinteren Kontur des l. Beines von jenem mit dem von Ost 35. Dieser Künstler ist schon einen Schritt weiter in der Stilisierung geschritten. Die Falten liegen als schmale Rippen auf dem Gewande auf. Die Unterschiede der Köpfe von dem der Iris, der viel energischeren Ausdruck zeigt, beweist, dass wir es hier nicht mit dem Herameister selbst, sondern mit einem seiner Gehilfen zu tun haben. Dagegen ist der Kopf des Rinderführers 5 dem Apollo des Ostfrieses verwandt in der Form der Wangen und der Bildung des Auges. Die Haare sind doch freier behandelt.

Der Rippenstil erfährt in der Gruppe der Spondophoren Nord 13—19 auf Platte V—VI, Smith, *a. A.*, Taf. 42, eine weitere Mechanisierung, besonders deutlich an den zu den vorgesetzten Beinen gehenden Bogenfalten. Die Köpfe sind von denen der vorigen Gruppe verschieden.

Während Platte VII ganz fehlt, stimmen Figur 26 u. 27 auf VIII, Smith, *a. A.*, Taf. 43, mit dem Herameister überein. Die Tracht der Frauenfigur 27 zeigt die reichste Ausbildung der Einzelheiten der bisher behandelten Platten der Nordseite. Zwischen ihr und der folgenden 28 ist eine Fuge deutlich in dem Stil. Hier beendete ein Meister seine Arbeit, die er von links nach rechts fortgeführt hatte.

Schon ehe er an diesem Punkt angekommen war, hatte ein anderer die angrenzende Figur 28 gearbeitet und war von da nach rechts weiter gegangen. Die mit 28 auf dieser Platte eng verbundene Figur 29 auf der folgenden fällt durch die strenge Zeichnung der Säume und die Flächigkeit des Gewandes ganz aus dem Stil der Vorhergehenden heraus. Die eng gestellten flachen Faltenrippen von 37 auf Platte IX hingegen, die das Gewand wie ein Netz umfassen, sehen aus wie eine manierierte Weiterbildung des Stils des

[1] Von Anti, *a. a. O.*, S. 122 dem Künstler C, *maestro degli spondophoroi* mit den Platten V—X gegeben.

Poseidonmeisters. Demselben Künstler gehört auch Figur 51 auf Platte XIV, Smith, *a. A.*, Taf. 46.

In der Gruppe der stehenden bärtigen Männer Platte X, Smith, *a. A.*, Taf. 44, ist die netzartige Anordnung der Faltenrippen auf 41 und 43 durch weniger regelmässige Bildungen ersetzt. Der Unterschied zwischen dem Mantelzipfel über dem Unterarm von Nr. 43 und dem von 36 beweist, dass die Meister verschieden waren.

Die eingesenkten Faltenrippen des frei herabhängenden Mantelteils von 43 kehren auf Ost 1 wieder, aber die Verschiedenheit zwischen diesem Jüngling und Nord 39 in den Falten an der Aussenseite des r. Beines spricht gegen näheren Zusammenhang.

Eine Steigerung des Rippenstils bedeutet die Figur eines Wagenlenkers 46 auf Platte XII, Smith, *a. A.*, Taf. 45, bei dem der untere Teil des langen Chitons infolge der Bewegung zurückweht. Zwei mächtig hervorspringende geschwungene Faltenrücken zwischen konkav gewölbten Tälern begleiten und betonen hier die Bewegung, eine Bildung wie wir sie auf derselben Stufe in der Ostgiebelfigur G, Iris, und weiter entwickelt auf den Nereiden von Xanthos antreffen. Gegen diese ausdrucksvollen Linien steht die pedantische Zeichnung des oberen Teils desselben Gewandes in auffallendem Wiederspruch. Die feine Zeichnung des Jünglings 45, dessen Faltenlinien frei hingeworfen sind und mehr den Gesetzen der Schönheit gehorchen als denen der Natur, hat im Ostfries kein Gegenstück. Am Chiton von 47 sind die kräftigen Hauptfalten noch durch kleine den weichen Stoff charakterisierende Striche bezeichnet. Eine Vorstufe hierzu bietet ausser der Metope Süd XXIX auch der Krieger Nr. 16 vom Westfries des Theseion, der nur durch die Haltung des zum Stoss ausholenden r. Armes und das Fehlen von Panzer von unserem unterschieden ist. Diese Art, das Gewand zu zeichnen, findet sich weiter an dem Chiton der aufrecht sitzenden s. g. Tauschwester des Ostgiebels, Smith, *a. A.*, Taf. 5, 1. Auch die Behandlung des Nackten an 45 hebt den Künstler dieser Platte aus dem übrigen Friese heraus.

Den Zugordner 51 auf Platte XIV habe ich auf S. 51 schon erwähnt. Man vergleiche besonders die Faltenrippen von Nr 41 mit denen der alten Männer auf Platte X.

Der flatternde Chiton von 57, Platte XVII, Smith, *a. A.*, Taf. 47[1] gehört zu derselben Stilrichtung wie Figur 47, ist aber von einer anderen Hand, die mehr schematisch im Einzelnen arbeitete. Der obere Teil desselben Kleidungsstückes zeigt v-förmige Faltentiefen, die von denen auf 46 verschieden sind. Der ausschreitende nackte Jüngling 58 mit dem im Hintergrunde ausgebreiteten

[1] Collignon-Boissonas, Taf. 114.

Mantel ist eine Nachbildung der berühmten Südmetope XXVII, Smith, *a. A.* Taf. 22, 1., aber der Stil des Gewandes ist kleinlicher mit enger gestellten und schmaleren Falten, die eher an die von Südmetope XXX, Smith, *a. A.*, Taf. 23, 2 erinnern.

Der Zugordner 59 auf Platte XVIII, Smith, *a. A.*, Taf. 47, zeigt in der Führung der Falten an den Hüften einen Anklang an die Art des Poseidonmeisters. Überschneidungen kommen nur wenig vor, aber die Reliefwirkung ist stärker und die Falten selbst kleiner und schärfer.

Die Platte XXI, Smith, *a. A.*, Taf. 49, macht, besonders in den Pferdekörpern, einen viel flächigeren Eindruck als die eben behandelten. Der impressionistische Stil des Chitons des Apobaten gehört am ehesten mit dem Krieger 47 zusammen. Dazu passt, dass die Reste des Wagenlenkers 64 dieselbe feine und zierliche Linienführung haben wie der stehende Jüngling 45.

Der Rossehalter 66 auf Platte XXII, Smith, *a. A.*, Taf. 50, trägt eine schwere Chlaina aus grobem Stoff. Der Stil ist hartkantig und scharf, sicher mit Absicht, um auf Entfernung deutlich zu bleiben. Eine kleine Einzelheit wie die überfallende Falte vor der Halsgrube zeigt, dass der Künstler nicht zurückgeblieben war. Er setzt den Stil der Südmetope VII und der zu dieser (oben S. 43) zitierten Nordmetope des Theseion fort. Aber seine Pferde — und zu diesen muss man wohl auch diejenigen auf Platte XXI, Smith, *a. A.*, Taf. 49, rechnen — stehen unter allen den olympischen am nächsten mit ihren schmalen langgezogenen Köpfen. Der scharfe Absatz der Kinnlade erinnert noch an die Werke des Pferdemeisters, z. B. Pfuhl, Abb. 499 ff.

Die Figuren 87—89 auf den Platten XXVIII f. Smith, *a. A.*, Taf. 52 ff.; gehören einem vorzüglichen Künstler, der die Falten dicht und lebendig mit schmalen bewegten Rillen dazwischen arbeitete. Seine Art ist von der des Rippenmeisters, der die Figuren Nord Platte II f. geschaffen hat, ganz verschieden. Er vermeidet den flachen Grund, auf dem die Falten wie isolierte Striche stehen, und bildet sie in lebendiger Wechselwirkung mit dem tieferen Teilen des Stoffes. Bei ihm kann man nicht sagen, ob die Wirkung auf die Höhen *oder* die Tiefen baut. Sie beruht auf dem lebendigen Zusammenwirken von beiden. Bei seinen Pferdeköpfen ist der Absatz zwischen Kinn und Backe geringer hervortretend als an den eben behandelten.

Seiner Art ist die Eckfigur des Ostfrieses Nr. 1 verwandt, aber flächiger in der Ausführung und im Ganzen altertümlicher. Die naturalistische Absicht verbindet diesen Künstler mit dem Meister der Könige Ost 43—46, aber sein Stil ist feiner und eleganter und er geht darin noch einen Schritt weiter als der Künstler von Ost 47 ff. Der Zugordner 89 erinnert in Kopfhaltung und Gestus nahe an Ost 47, mit dessen Kopf der seinige auch aufs nächste über-

einstimmt. Der Mantel ist auf ein System von scharf vortretenden Falten gebracht und die Brustmuskeln sind weniger fleischig.

Auf der folgenden Platte XXX ist der Stoff viel knitteriger; Nr. 96 und 97 auf Platte XXXI, Smith, *a. A.*, Taf. 54, gehören zusammen; die Chitone zeigen den Meister nicht von einer starken Seite. Sie sind schematisch und leblos. Die folgenden Reiter 98—101 zeichnen sich durch bessere Gewandbehandlung aus. Nr. 103 weist durch die halbe Drehung des Oberkörpers auf, ist aber trotz der bewegteren Haltung des Pferdes im Stil gebundener.

Die Falten am Bausch des Chitons von 105 sind noch weit schematisiert, dagegen ist der untere Teil desselben Gewandstücks dem von 101 sehr ähnlich, so dass hier wohl eine Arbeit derselben Werkstatt vorliegt. Dieselbe Bildung des Bausches wiederholt sich auch auf 108 und 109. Die gefundenen Lösungen wurden einfach nachgeahmt, ob von dem Meister selbst oder von anderen, ist schwer zu entscheiden. Dagegen bietet Nr. 110, Platte XXXVI, Smith, *a. A.*, Taf. 56 f.[1], kräftigere Züge. Hier wie auf den folgenden Figuren bis 118 sind die Chitone grössten Teils unsichtbar oder fehlen ganz. In dieser Gruppe sind die Mäntel stärker als in den vorher besprochenen Teilen des Frieses von der Bewegung beeinflusst. Schwächer war dieses schon bei Nr. 78 und 93 festzustellen; hier ist es bei 115 und 116 ganz deutlich. Nr. 111 nimmt eine eigenartige Stellung ein. Der flatternde Mantelzipfel unter dem l. Arm des Reiters wird mehr durch das Zurückziehen der Schulter beeinflusst als durch die Vorwärtsbewegung des Pferdes, auf dem der Jüngling sitzt.

Die bogenförmigen Falten an den Unterteilen der Chitone von Nr. 96 ff. kehren an Nr. 120 und 122 auf Platte XXXIX, Smith, *a. A.*, Taf. 58, wieder. Der Reiter 121 zeigt nur die Chlamys um den Körper gewickelt. Die Falten sind zum Teil mit ganz feinen, lebendig gerissenen Rillen bezeichnet. Derselbe elegante Stil ist weiter auf 125—127 auf Platte XL, Smith, *a. A.*, Taf. 48 f., bemerkbar, bei denen auch die flatternden Chlamyden zu beachten sind. Diejenige von 129 auf derselben Platte ist ganz einfach mit wenigen erhöhten Rippen nach Stoff und Bewegung charakterisiert. Der Unterschied gegenüber 121, sowohl was die Linienzeichnung wie die plastische Form angeht, ist evident. Trotz der vereinfachten Ausdrucksweise haben die Linien von 129 etwas nervöses und unruhiges, das dem Zugordner West 1 Smith, *a. A.*, Taf. 61, fehlt, dessen Mantel auch nur mit wenigen grosszügigen Rippen geformt ist. Der Mantel von Nr. 131 Platte XLII, Smith, *a. A.*, Taf. 60, der von dem Rücken des Jünglings lose herabhängt, unterscheidet sich in dem Fehlen von ornamentaler Linienführung und den naturalistisch gebrochenen Faltenzügen von der berühmten Südmetope XXVII. Hier wie

[1] Collignon-Boissonas, Taf. 108—106.

an dem Chiton ist hauptsächlich die Stoffbildung für den Künstler von Interesse gewesen. Bei der letzteren macht er auch den Versuch, die Form der unter dem Halse von beiden Seiten sich begegnenden Falten in Seitenansicht abzubilden, was ihm nicht recht gelungen ist. Durch die Kopftypen werden, wie Anti schon bemerkt hat, *Bull. com.* 1919 S. 121 die Platten XXX—XLII zu einer Gruppe zusammengehalten, innerhalb der aber sicher mehrere verschiedene Arbeiter tätig waren.

Die erste Figur des Westfrieses Smith, *a. A.*, Taf. 61, die ich schon kurz gestreift habe, entzieht sich durch ihre summarische Ausführung einer eingehenden Würdigung. Auch wenn die Arbeit an ihr weiter getrieben wäre, müsste sie doch viel von der Strenge behalten haben, die sie jetzt von den Nachbarn an beiden Seiten sondert, und wenn man an ihr weniger Sorgfalt und grosse Einfachheit in den Einzelheiten bemerkt, sollte man sich doch nicht dem Zauber ihrer rhythmisch geschwungenen Linien verschliessen.[1]

Wie ich oben hervorgehoben habe, sind die Platten des Westfrieses in der Komposition von einander isoliert, und man könnte danach von vorne herein annehmen, dass sie auch jede für sich von einem Meister ausgeführt seien. Aber wenn man die beiden Reiter der Platte II betrachtet, entdeckt man tiefgehende Unterschiede solcher Art, dass sie nicht der Absicht der Ausführenden zuzuschreiben sind. So ist die Backe des Pferdes von 2 viel länger als die von 3, das Pferd des letzteren hat eingesenktes Profil, s. g. Hechtkopf, zu der starken Sehne die von dem Kinn des Pferdes von 3 ausgeht, bietet das von 2 nichts entsprechendes. Den Unterschied der Mähnen will ich nicht mit heranziehen, da er auf bestimmten dekorativen Absichten beruhen könnte.

Die Chlamys von 2 klingt an den über den Arm von Nord 116 hängenden Zipfel an, wogegen der Chiton von 3, soweit er sichtbar ist, mit Nord 96 und 101 zusammenhängt. Die Bogenfalten sind spärlicher und dadurch dekorativ wirksamer geworden.

Die Falten an den Beinen des Zugordners 5, Smith, *a. A.*, Taf. 62, sind trocken und schematisch verglichen mit denen des Poseidonmeisters, aber der Typus des Gesichtes, besonders des Auges mit dem Knick der Brauen und der weicheren Wange zeugt für jüngere Zeit. Die naturalistische Bildung der Chlamys von 4 auf derselben Platte III folgt der naturalistischen Tradition der Südmetope I (oben S. 40) und sein Körper sucht durch Herausarbeiten der Grenzen der Körperteile auch auf die Ferne zu wirken. Von dieser

[1] Vgl. das Urteil von Michaelis, *Der Parthenon*, S. 227 »flach und unbedeutend»; dagegen sieht M. Bieber, *Ztschr. f. bild. Kunst* 1925, S. 209 hier die direkten Spuren der Hand des Phidias. Curtius, *Gnomon*, II 1926, S. 22 »so schlechte», S. 23 »trockene Figur».

scharf artikulierenden Art unterscheiden sich sämtliche nackte oder halbnackte Figuren des Nordfrieses mit Ausnahme von Nr. 66 (vgl. Nord Nr. 12, 17, 38, 40, 44 f., 57—59, 88 f., 103, 111, 118 und 131).

Die folgende Platte IV Smith, *a. A.*, Taf. 63, muss wieder auf zwei Meister verteilt werden. Die Kopftypen, besonders die Augen und Wangen sind verschieden, und dazu unterscheidet sich der Chiton von 7 mit seinen ruhig gezeichneten und mässig gerundeten Faltenrippen von den lebendig geformten Falten des Chitons von 8, dessen naturalistisch gebildete Chlamys auch lebhaft im Winde flattert. Es ist derselbe Unterschied wie auf Platte II. Der Reiter 7 gehört mit 3 zusammen und 8 mit 2. Das Pferd von 8 hat zwar fast dieselbe Stellung wie das von 3, aber in jeder Einzelheit bemerkt man Unterschiede. Vgl. den Halsansatz, die Buglinie, die Backen, die Ecke zwischen dem Bauch und der l. Hinterhand.

Die beiden Pferde von Platte V, Smith, *a. A.*, Taf. 64 können nach ihrem Stil nicht getrennt werden, und so wird man geneigt sein, auch die Jünglinge 9 und 10 demselben Künstler zuzuschreiben, was bei der Verschiedenheit ihrer Stellung, der eine frontal, der andere seitlich gesehen, schwer zu beweisen oder zu verneinen ist. Der Künstler scheint mit keinem der bisher im Westfries bekannten identisch, er steht aber nach dem Stile des Chitons am Reiter 10 dem Meister von Nr. 3—6 am nächsten. Seine Faltenrippen sind höher und schärfer als bei diesem. Der Körper von Nr. 9 ist weicher und flüssiger als der von 4, die Brustmuskeln kleiner, die Leisten haben stumpferen Knick. Dagegen erkenne ich in Nord 97 dieselbe Hand wie in West 10.

Bei dem gepanzerten Reiter Nr. 11 auf Platte VI bemerkt man einen Fortschritt in der Reitkunst, indem er tiefer und weiter rückwärts sitzt als die vorigen. Die lebendig und fein gebildeten Chitonfalten erinnern an die Reiter Nord 125 und 127. Der Sandalenbinder 12 auf derselben Platte, Smith, *a. A.*, Taf. 65, gehört nach der Komposition zu der folgenden Gruppe von zwei Reitern, mit der ihn auch die naturalistisch und frei modellierte Chlamys verbindet. Nr. 14 trägt statt der Chlamys ein Fell. Die Muskulatur der Pferde und ihre Hautfalten sind mit grösserer Schärfe gegeben als sonst am Friese. Hierin erinnert diese Platte an die Menschenfiguren von III.

Das Prachtstück des ganzen Westfrieses, die Platte VIII mit dem sich bäumenden Pferd, das von dem Mann 15 gehalten wird, Smith, *a. A.*, Taf. 66, steht dem Reiter 8 am nächsten, übertrifft ihn aber durch den grösseren Schwung der Bewegung von Ross und Mann und durch die sorgfältigere Ausführung in allen Einzelheiten. Der Chiton aus dünnem Stoff ist in schmale scharf gegen einander abgesetzte bewegte Flächen gegliedert aber nicht nur, um den allgemeinen Eindruck des feinen Gewebes und der Bewegung hervorzurufen, sondern so, dass man sieht, dass es dem Künstler darauf ankam,

ein möglichst gutes und scharfes Abbild der Wirklichkeit zu geben. Der schwere Mantel, der vom Winde gefasst nach hinten flattert, legt sich in mehrfache, vor einander gestellte Falten. Die Bildung des Chitons baut auf der durch Nord 57 vertretenen Stilstufe. Die Naturform ist genau studiert und mit linearer Schärfe verdeutlicht. Dem Stile nach ist dies die jüngste Figur des ganzen Frieses. Demselben Künstler möchte ich auch den Reiter 16 der folgenden Platte IX zuschreiben. Die Köpfe der Pferde sind von demselben Feuer beseelt, die Kleidung zeigt dieselbe Erfassung und ähnliche Wiedergabe der Naturform.

In der Stellung und in der Anordnung der Chlamys sind West 17 und Nord 115 einander sehr ähnlich. Aber hier ist der Fluss der Linien weicher, die Falten zaghafter und mit niedrigerem Relief gezogen. Demgegenüber bezeichnet West 17 einen entschiedenen Fortschritt, der auch in der kräftigen Durchbildung des Gesichtes zum Ausdruck kommt. Auch am Pferde sieht man, dass die Figur vom Westfries auf einer jüngeren Entwicklungsstufe steht. Der Kopf desselben ist im Verhältnis grösser. Die Entfernung von den Stirnhaaren zur Schnauze ist bei West 17 gleich zu der von dem Widerrist zur Bugspitze, während bei 115 die Länge des Pferdekopfes letzteres Mass nicht erreicht.

Von einem nahe verwandten aber nicht mit diesem identischen Meister ist die folgende Platte X. Die ganz verschiedene Modellierung der Knie von 17 und 18 scheint mir für den Unterschied beweisend. Der kleine sichtbare Chitonteil von 18 hat mehr Ähnlichkeit mit dem von 3 als mit denen von 15—17, Der Chiton von 19 hingegen ist von demselben Künstler wie der von 11. Die wilde und ungeordnete Chlamys erweckt den Eindruck, als hätte er bei dem Meister von Nr. 15 gelernt, aber ohne seine Meisterschaft zu erreichen.

Der Chiton des behelmten Reiters 20 auf Platte XI, Smith, *a. A.*, Taf. 68, ist eine verfeinerte Auflage von Nr. 3. Hier kommt auch das bei diesem bemerkte eingedrückte Profil des Pferdekopfes, der s. g. Hechtkopf, vor.

Der Kopf von 21 zeichnet sich durch die genaue Ausarbeitung der einzelnen Locken aus, die weit zierlicher als bei Nr. 5 sind. Hierin kommt ihm nur Nr. 27, Smith, *a. A.*, Taf. 70, gleich, was aber durch die Verscheuerung des Kopfes undeutlich geworden ist. Ebenso fein ist die Mähne gearbeitet, in der jede Strähne ein spitzes kanneliertes Zünglein bildet. Dieselbe Bildung kommt genau so nur bei Nr. 7 vor.

Auf der folgenden Platte XII, Smith, *a. A.*, Taf. 69, ist die Mähne des Pferdes hinter Nr. 23 länger. Die einzelnen Strähnen sind S-förmig gewellt und mit doppelter Ritzung versehen. In der Komposition erinnert diese Platte am meisten an III. Auch die Chlamys von 22 bildet ein Bindeglied zu Nr. 4 dort. Der kräftig, mit starker Betonung der Muskeln und Gelenke,

modellierte Körper hat dort sein Gegenstück. Im Profil von 23 erinnert die konkave Stirn-Nasenlinie an den Reiter Nr. 3. Der im oberen Teil mit V-förmigen Falten modellierte Chiton von 23 hat im Westfries keine Parallele; am nächsten kommt der Wagenlenker Nord 40, der aber in der Ausführung weit zierlicher ist. Dagegen erinnert die Faltenbehandlung an das Grabrelief Conze 843 Taf. CLXIV. Der Mantel von 24 leitet zu dem Fell von 14 hinüber. Bei der ganz eigenartigen Haltung des Pferdes erübrigen sich die Vergleiche dafür.

Das Pferd von 25 auf Platte XIII, Smith, *a. A.*, Taf. 69, passt mit seinen detailliert ausgeführten Gelenken und Sehnen in das Werk desselben Künstlers hinein. Der Jüngling, der es am Zügel hält, ist zu starkt beschädigt um nähere Vergleiche zu erlauben.[1]

Der ausschreitende Jüngling 28 auf Platte XIV Smith, *a. A.*, Taf. 70, erinnert in der Stellung an den Marsyas auf einer attischen Vase in Berlin, einer Abbildung der Gruppe des Myron[2]; Aber noch näher kommt er dem Poseidon des Westgiebels, von dem ihn nur die Profilstellung des r. Beines unterscheidet. Die Falten seiner Chlamys sind hart und eckig. Eben darin trennt er sich von denen der jüngeren Metopen, die das Vorbild für die Ausbreitung des Gewandes im Grunde als Folie für die Gestalt abgaben.

Der Sandalenbinder 29 auf Platte XV, Smith, *a. A.*, Taf. 71, ist eine ziemlich getreue Kopie von Nr. 12 — oder ist das Verhältnis umgekehrt? 12 ist sauberer und klarer gearbeitet, 29 mehr summarisch, was man besonders an den Falten der Chlamys vor der Brust und unterhalb des l. Oberschenkels beobachten kann.

Zu derselben stilistischen Gruppe gehört schliesslich auch die Eckfigur 30 auf XVI, Smith, *a. A.*, Taf. 71.

C. Anti und A. Diehl haben Analysen des Südfrieses gegeben[3], die sich berühren, indem beide die Platten VI—IX zusammenführen, nur mit dem Unterschiede, dass Anti die l. Hälfte von VI mit den vorhergehenden verbindet. Die Benennung Antis *Maestro dai colli lunghi* oder E kann man hier beibehalten. Unter den von Anti dem *Maestro dai bei cavalli* D zugeschriebenen Platten I—V, halbe VI, X—XXXI unterscheidet Diehl nicht weniger als vier verschiedene Hände, denen er je die Platten III, X—XII, XVI und XIX sowie XVII giebt. Wir hatten schon oben am Nordfriese beobachtet, dass Antis Gruppen zu umfassend sind und weiter aufgeteilt werden müssen.

Bei der Erörterung der Südseite ist es am besten von Osten nach Westen

---

[1] Eine Abbildung dieser Gruppe auf einer Vase in Berlin Pfuhl, *a. A.*, Abb. 577, ist von Riezler nachgewiesen, *Der Parthenon und die Vasenmalerei*, München 1907, S. 16 f.

[2] Winter, *K. i. B.* 253, 4.

[3] Anti, *Bull. com.* XLVII 1919, S. 122 f.; Diehl, *Reiterschöpfungen*, S. 112 ff.

vorzugehen, da man so der wahrscheinlichen chronologischen Ordnung der Arbeit folgt, ebenso wie wir es am Nordfries taten.

Oben S. 46 hatte ich schon bemerkt, dass die Eckfigur Ost 1 mit den auf demselben Blocke befindlichen Figuren Süd 129—131, Smith, *a. A.*, Taf. 91, nahe zu verbinden ist. Wenn auch erstere in der Ausführung feiner und sorgfältiger erscheint, so beruht dies ohne Zweifel auf ihrem mehr hervortretenden Platz an der Frontseite des Tempels. Man muss auch versuchen, sich von dem Eindruck frei zu machen, den die schlechte Erhaltung der Figuren an der Südseite des Blockes hervorruft. Besonders der untere Saum mit seinen ähnlichen Faltenenden und das Mantelstück auf der l. Schulter von 130 eignen sich zum Vergleiche sowie der Umriss des r. Beines von 131. Der Entwurf zu den beiden Seiten des Blockes wird von derselben Hand stammen. Gegen die Figuren des Herameisters in der Mitte des Ostfrieses fehlen die seitlich umlaufenden Falten zwischen Hüften und Knien.

Der Mann 126 auf der von Anti dem *Maestro dei buoi* zugeschriebenen Platte XXXVIII, Smith, *a. A.*, Taf. 90, nimmt eine Ausnahmestellung unter den Gewandfiguren ein, da sein r. Knie den Ausgangspunkt für eine der schräg nach oben laufenden Hauptfalten bildet, statt dass diese neben dem Knie die innere Seite des Beines begleitet hätte. Die Ausführung scheint derber als an dem in der Stellung ähnlichen Manne Ost 18, der nach der Stofflichkeit der Mäntel und der Weichheit der Falten am nächsten kommt. Die zusammengedrückten zwischen einander hervorquellenden Falten des Bausches erinnern an die Art in der Gruppe der Könige Ost 43—46.

Hier ist eine Caesur, die durch einen Ochsenkopf und den Hinterteil einer Kuh ausgefüllt wird. Die folgenden Figuren 125 und 124 zeigen viel schärfere und rissigere Faltengebung. Die Täler sind schmal und von steilen ganz dünnen Graten getrennt. Der Stil war an dem Mantelbausch von Nord 59 vorgebildet. Aber so dicht gedrängte und so scharf gerissene, wie mit der Feder gezeichnete, Falten kommen am ganzen Friese nur hier vor. Hieran schliessen sich 120—122 (123 ist ganz zerstört). Da unter diesen wieder 121 (= Michaelis 122) stark an Ost 18 und 19 in der Anordnung der Falten, besonders des Bausches anklingt, werden alle aus derselben Werkstatt stammen wie die ersten Platten der Südseite.

Auch die bewegte Figur 115 (= Michaelis 112), Smith, *a. A.*, Taf. 89[1], gehört nach Ausweis des Mantelbausches zu dieser Gruppe. Der Mantel ist in gross bewegten Flächen gegeben, ganz anders als an dem ähnlich laufenden Mann West 5. Die Anordnung der Falten um die Beine von 117 stimmt annähernd zu der des Frauenchitons auf der Südmetope XXIX. Auch hier wird am unteren Teil des Gewandes die von der Körpermitte schräg nach vorn

[1] Collignon-Boissonas, Taf. 99.

laufende Falte durch eine von dem vorgesetzten Knie ausgehende Falte gebrochen. Auch der Gesichtstypus mit den flach liegenden Augen ist denen des Kentauren jener Metope so verwandt wie es bei dem verschiedenen Gegenstand möglich ist. Besonders zeichnet sich der Mantel von 112 (= Michaelis 109) auf XXXIX durch feine Zeichnung und edlen Schwung der Linien aus, der mich etwas an den Zugordner Nord 45 erinnert. Verglichen mit Nord 89, der auch in der Linienführung anklingt, ist er stofflicher und steht auf einer jüngeren Entwicklungsstufe.

Dagegen fallen die folgenden Stücke: Fig. 111 (Michaelis 126)—77 auf XLIII, XXXVI und XXXI, Smith, *a. A.*, Taf. 86—88, stark ab. Der Unterschied tut sich nicht nur in den Menschen und Gewändern, sondern auch in den Kühen kund, vgl. Platte XLI mit XXXVIII, *ebda*, Taf. 88 und 90. Die Verwandtschaft mit den Platten Ost II und III fällt hier noch mehr in die Augen als bei den vorigen, man beachte die Ähnlichkeit zwischen der vorstehenden Mantelfalte unter der erhobenen Hand von 77 und einer Falte des Peplos-überwurfs bei Ost 7. Von der klaren und wirkungsvollen Gruppierung der Falten, die z. B. den Herameister auszeichnete, finden wir hier keine Spur.

Innerhalb dieses Abschnittes bestehen individuelle Unterschiede des Stils. Die erhaltenen Teile von XXXV und XXXVI, die in sich einheitlich sind, zeigen deutlich untereinander verschiedene Gewandbehandlung, die letztere zeigt breitere und bewegtere Felder und Täler zwischen den Faltenrücken als die erstere.

Im Übrigen sind die Platten der Südseite, die nicht ganz zerstört sind, so schlecht erhalten, dass bei vielen keine Anhaltspunkte für Vergleiche gegeben sind. In anderen Fällen, wo nur wenige Einzelheiten verwertbar waren, habe ich auf Beziehungen zu anderen Teilen des Frieses aufmerksam machen wollen, obwohl ich mir bewusst bin, dass man darauf im Einzelfalle keine bestimmten Schlüsse bauen kann.

Die Platte XXX, Smith, *a. A.*, Taf. 85, gehört einem Künstler, der uns bisher noch nicht begegnet war. Der Mantel von Nr. 74 muss durch die tiefen Schatten zwischen den fächerartig geordneten und schön geschwungenen Falten in pathetischem Ausdruck sogar über die Chlamys von West 15 hinausgegangen sein. Die kräftige Muskulatur, die durch die vorgebeugte Haltung des Apobaten noch mehr hervortritt, ist mit stärkeren Accenten modelliert als das meiste, was des Fries bietet. Nur die Jünglinge West 4, 29 und 30 reichen in dieser Beziehung an ihn heran, müssen aber durch die ungelenke Härte der Modellierung zurück stehen. Die Drehung der Figur um ihre eigene Achse ist hier bei 74 voller und besser durchgeführt als irgendwo sonst am ganzen Friese. Man vergleiche Nord 88, 96, 103, 111, 129 und 131, West 2, 5, Süd 117. Die Pferde zeigen einen ganz anderen Stil als die Kühe des Südfrieses. Ihre

Mähnen kommen der bei West 23 mit ihren langen schmalen unregelmässig bewegten Zünglein am nächsten. Bei den Pferden von Süd 8—13 findet sich derselbe Typus der Mähnen. Die vordere Begrenzungslinie des Oberschenkels der Hinterhand ist mehr S-förmig geschwungen und weiter hinauf geführt als sonst gewöhnlich; nur die Pferde von West 5, 8 und 14 weisen eine ähnliche Bildung auf. Nach Ausweis der Mähnen, der Form der Kinnladen, deren hintere Begrenzung wie einen scharf gerissenen Bogen ausmacht, der Führung der Bauchadern und den mehr schwellenden Muskeln des Bausches gehören die Pferde vor dem auf Platte XXIX folgenden Wagen einem anderen Künstler als dem der eben besprochenen Gruppe.[1]

Der kurze Chiton und der Mantel des schildtragenden Jünglings 62, Smith, *a. A.*, Taf. 84[2], hat mit dem Stil, der die Platten XLIV—XXXI des Südfrieses auszeichnet, nichts zu tun. Die dünnen, dichten Faltenrippen erinnern an die von Nord 89, sind aber noch freier und lebendiger. Die Tracht von 62 ohne die Chlamys kehrt bei Nord 133 wieder, aber in einer Stilisierung, die den Stoff schwerer erscheinen lässt. Bei West 23 herrscht eine mechanische Reihung von untereinander ganz gleichen Falten vor. Die Chlamys von 56, Platte XXII, Smith, *a. A.*, Taf. 83, gleicht der von einigen Figuren des Nordfrieses: 79, 80, 87, 93, 97, 101, 105, 120, 122, 125, 126, 127.

Zu dem Naturalismus der Chlamys des Reiters 48, Smith, *a. A.*, Taf. 81, bietet nur der Westfries Parallelen: 8 u. 15.

Die in starkem Relief vortretenden Falten auf dem Oberteil von 38 auf Platte XIV, Smith, *a. A.*, Taf. 79, sind eine Weiterentwicklung von dem entsprechenden Teil von Nord 96. Am nächsten steht aber der Chiton von West 10.

Mit West 20 stimmen die rundlaufenden Chitonfalten von 29 auf Platte XI Smith, *a. A.*, Taf. 77, überein. Mit dieser gehören soweit kenntlich auch die übrigen Chitone der Reiter auf den Platten VII—XI zusammen, von denen Nr. 16 besonders West 3, 7 und 10 nahe steht.

Dem Kopftypus von 25—15 sind wir schon bei West 3 begegnet; wie der Vergleich der Chitone von 16 mit diesem lehrt, herrscht auch in der Gewandbehandlung Übereinstimmung. Die vollere plastische Rundung der Chitone der Südseite lässt diese als die entwickelteren erscheinen. Hier sind auch die Mähnen der Pferde freier gebildet als dort.

An Nr. 9, Smith, *a. A.*, Taf. 73, ist die unregelmässig wellige Art von Nord 90 Smith, *a. A.*, Taf. 53 geklärt und vereinfacht.

Die nach hinten fliegende Chlamys von Nr. 3 hat einen Vorgänger in der Westmetope I, auf der das Gewandstück flächiger im Grunde ausgebreitet ist.

[1] Collignon-Boissonas, Taf. 96.

[2] Collignon-Boissonas, Taf. 95.

Ähnliches Motive kommen auch auf dem Petersburger Niobidenrelief vor, Abb. 29 und 31.

Die oben gegebene Analyse des Frieses ergab, dass sich Meister verschiedener Art, die nicht einmal alle derselben Richtung zugeschrieben werden können, in die Arbeit am Ostfries teilten. Eine fortschreitende Entwicklung von einem Teile dieses Friesteils zum anderen war nicht zu bemerken, sondern ein altertümlicher Künstler wie der Poseidonmeister füllte das Feld zwischen zwei mehr fortschrittlichen aus. Alles spricht dafür, dass diese Künstler ihre Aufträge einigermassen gleichzeitig erhielten und ausführten, denn wir können keine *gleichmässig* fortschreitende Entwicklung von der Mitte nach den Enden zu oder von einem Ende zum anderen wahrnehmen. Auch müsste man, wenn das eine Stück nach dem anderen der Reihe nach vergeben wurde, eine symmetrische Anordnung der verschiedenen Arbeitsfelder erwarten. Aber eine solche ist nicht festzustellen.

Der Plan zum Friese muss vor Vollendung des Baues selbst gefasst worden sein, denn die Platten dazu sind an ihrem Platze eingebaut und nicht nachträglich in die fertige Wand eingelassen. Dagegen herrscht keine Einigkeit über die Frage, ob die Friesreliefs in der Werkstatt vor Vorsetzung der Platten oder nach derselben am Bau eingehauen wurden. Schrader hat sich *a. A.* S. 211 ff. kürzlich für die erstere Möglichkeit ausgesprochen. Er stützt sich auf das Vorkommen einer kleinen Abarbeitung unter der Standfläche der Friesfiguren, die nicht die darunter liegenden Blöcke des Architravs berührten. Die Friesplatten ruhten also mit einem sog. Scamillus auf ihrer Unterlage. Diese Anordnung hätte den Zweck gehabt, die Figuren des Frieses während der Versetzung an den Bau zu schützen, so dass keine Teile durch abspringen beschädigt wurden. Nun kann ich nicht verstehen, warum dieselbe Schutzvorrichtung nicht auch nötig gewesen wäre, wenn die Platten bei der Versetzung die für die Ausarbeitung der Figuren zurechtgemachte Bosse getragen hätten. Der zweite Grund Schraders, dass die Beleuchtung für die Arbeit am Friese nach Legung der Kassettendecke des Säulenumgangs für die Arbeit am Friese nicht ausgereicht hätte, scheint mir nicht zutreffend. Die Brettergerüste für die Steinmetzen brauchen gar nicht den ganzen Raum gefüllt zu haben, denn die Entfernung zwischen dem äusseren und dem inneren Architrav betrug etwas mehr als 3 Meter und neben den jeweiligen Arbeitsplätzen konnte man den Raum frei lassen. Und ausserdem ist es nicht unmöglich, dass wenigstens ein Teil des Frieses vor Legung der Kassettendecke fertig gemacht wurde. Sicher brauchte man seinetwegen nicht die ganze Bauarbeit jahrelang warten zu lassen, denn — unter der Voraussetzung Schraders, dass man unter der Kassettendecke nicht mehr am Friese arbeiten konnte — war es möglich, die Legung der Deckenplatten unmittelbar der Fertigstellung der verschiedenen Teile des Frieses auf dem Fusse folgen zu lassen.

Die dann von Schrader, S. 214 f. erörterte Frage, ob der Fries einer nachträglichen Änderung des Bauplanes seine Entstehung verdankt oder nicht, ist eigentlich für die vorliegende Untersuchung weniger von Belang, denn in beiden Fällen kann man die Ausführung des Frieses am Bau oder in der Werkstatt annehmen. Betreffs der an den Kurzseiten vorkommenden Regulae kann man nur Schrader, Wolters und Weickert[1] zustimmen, dass sie für die Annahme, darüber wäre ein dorischer Fries geplant gewesen, nicht beweisend sind. Und die Architekten des Parthenon sind in solchen kleinen Einzelheiten nicht immer consequent gewesen. Schrader erwähnt einen jonischen Perlstab als oberen Abschluss der Metopen. Aber dieser Perlstab war nur an wenigen Metopen vorhanden.[2]

Als weitere Stütze für seine These führt Schrader die Komposition des Westfrieses an, dessen Einteilung sich nach der Grösse der Platten richtet, wie ich oben S. 45 schon erwähnt hatte. An der Ostseite dagegen hat man die grössten Platten angebracht, die man erlangen konnte; ihre Längen sind durchaus verschieden. Da fällt es schwer anzunehmen, dass der Künstler, der den Entwurf machte, bei seiner Komposition auf sie Rücksicht genommen habe.

Auch die Wirkungskreise der verschiedenen Hände sind von den Platten ganz unabhängig, was nicht der Fall wäre, wenn diese einzeln oder in Gruppen an die Steinmetzen verdingt worden wären. Vom Ostfriese wird Platte IV auf zwei Meister verteilt, der Hauptteil von V gehört einem anderen, ein vierter hat zwei Figuren dieser Platte und die angrenzenden der nächsten Platte ausgeführt. Ausser diesem, dem Poseidonmeister, haben noch zwei Künstler an Platte VI gearbeitet. Die zwei letzten erhaltenen Platten gehören demselben, der die beiden Figuren r. auf VI ausführte.

Die Komposition des Ostfrieses mit den vielen Caesuren zwischen Personen und Gruppen hätte eine Aufteilung der Arbeit nach den Platten begünstigt. Da diese hierbei aber nicht berücksichtigt worden sind, muss man folgern, dass der Ostfries nach Vereinigung der Platten am Bau ausgeführt worden ist.

Die vielen Überschneidungen der Figuren über die Plattenfugen an den Friesen der Langseiten laden direkt zu derselben Annahme ein. Am Westfries sehen wir, dass trotz der nach den Platten gegliederten Komposition, die ausführenden Hände nicht an diese gebunden waren, sondern sowohl dieselben unter sich aufteilten, wie auch über ihre Grenzen hinübergriffen.

So können wir mit Sicherheit folgern, dass der ganze Fries erst nach der Vereinigung der Platten am Bau ausgeführt worden ist.

[1] Schrader, *a. A.*, S. 216; Springer-Wolters, *Handbuch der Kunstgeschichte* I[12] S. 273; Weickert, *Iktinos* in Thieme-Becker, *Lexikon d. bild. Künstler*, XVIII, S. 561.

[2] Schrader, *a. A.*, S. 217, Ebersole, *A.J.A.*, III 1899, S. 430 f.

An den beiden Langseiten konnten wir längere stilistisch zusammengehörige Stücke feststellen als am Ostfries. Das Arbeitsfeld des Meisters I—III des Ostfrieses griff auf die Südseite über und umfasste dort eine bedeutende Anzahl von Figuren. An der Nordseite standen die ersten Figuren, 3—27, unter dem Einfluss des Herameisters. Die westlichen Teile der Langseiten berührten sich wieder im Stil mit Platten des Westfrieses. Nun bezeichnet der Reiterzug des Südfrieses eine jüngere Entwicklungsstufe als der der Nordseite, wo wir gerade die altertümlichsten und steifsten Pferde antrafen.[1] Einige der Platten des Westfrieses zeichnen sich durch ein hohes Stadium der Naturkenntnis und gleichzeitig durch ganz besonderen dekorativen Schwung aus. Wie ich weiter unten (S. 85) nachweisen werde, weist auch nur der Westfries Spuren polykletischen Einflusses auf. In der Darstellung der Chitone der Reiter ergab er sich als etwas jünger als der nördliche Reiterzug. Die an mehreren der Figuren im Westen vorkommende Härte und Schärfe der Umrisse und einzelner Linien der Muskulatur erklärt sich aus den während der Arbeit gemachten Erfahrungen, dass bei weicherer Modellierung die Figuren, vom Boden gesehen, undeutlich blieben. So kommen wir zu dem Ergebnis, dass die westlichen Teile des Frieses im Ganzen jünger sind als die östlichen. Der Ostfries ist vor den beiden Langseiten ausgeführt. Es war eigentlich natürlich, dass man die Arbeit zuerst an der Eingangsseite in Angriff nahm und sich nachher den anderen Seiten zuwandte. Man muss sich schon früh sicher gefühlt haben, den Fries an allen vier Seiten vollständig ausführen zu können; sonst hätte man den Westfries vor der Nordseite gearbeitet. Letzterer wurde früher fertig gestellt als der Südfries, der teilweise erst nach dem Westfries an die Reihe kam.

Als Datum für die Fertigstellung des Frieses setzt Schrader das Jahr 442.[2] In diesem Jahre sei nach Dinsmoors Ansatz der Dachstuhl errichtet worden und sowohl die Metopen wie der Fries müssten vorher an ihrem Ort gewesen sein. Die Sicherheit der Datierung fällt, wenn man annimmt, dass der Fries nach dem Versetzen, am Bau, gearbeitet worden ist. Die stilistische Analyse allein muss über das zeitliche Verhältnis des Frieses zu dem übrigen Skulpturenschmuck des Tempels entscheiden und damit ein relatives Datum gewinnen. Er ordnet sich ohne Zwang zwischen die Metopen und die Giebelskulpturen ein; stilistisch ist er mit beiden verzahnt, so dass es möglich ist, dass Teile von ihm, z. B. die Göttergruppen der Ostseite, mit den jüngeren Metopen gleichzeitig sind und wieder seine jüngeren Teile, der Westfries und der westliche Teil des Südfrieses in die Zeit der Giebelfiguren hinabreichen. Es liegt im Wesen der Methode, dass wir nicht erkennen können, ob die faktische Fertigstellung

[1] Diehl, *a. A.*, S. 112 ff.

[2] Schrader, *a. A.*, S. 220, Dinsmoor, *A. J. A.* XVII 1913, S. 78 u. XXVI 1921, S. 243.

vor der Inangriffnahme der Giebel erfolgte, oder ob sämtliche Metopen vollendet waren, ehe man die Arbeit am Friese begann. Denn da ältere und jüngere Meister neben einander an ihm tätig waren, muss für die auf den Stil gegründeten Datierungen ein Spielraum von einigen Jahren zugegeben werden.

* * *

Von obigem Abschnitt über den Parthenonfries lagen mir schon die Druckbogen vor, als ich den Aufsatz von Curtius, *Gnomon* II 1926, S. 15 ff. in die Hände bekam. Ich freue mich in vielen der Ergebnisse mit ihm übereinzustimmen, besonders in der Erkenntnis, dass hinter dem Parthenonfries eine grosse Zahl verschiedener Künstler steht, deren Charaktere und Stilarten noch teilweise greifbar sind. In der Analyse des Ostfrieses geht Curtius noch einen Schritt weiter, als ich es getan habe, indem er die r. Göttergruppe Ost 36—42 auf 3 Hände verteilte, was ich nicht für unmöglich halte. Aber der grosse Unterschied des Erhaltungszustandes mahnte zur Vorsicht. In der Abtrennung und Unterscheidung der übrigen Götter war ich zu demselben Ergebnis wie Curtius gelangt. Sehr schön ist seine Beobachtung über das Verhältnis von Nord 133 und West 25. Auch seiner Zusammenstellung von West 4, 22 und 30 kann ich zustimmen. Zu der Beobachtung, dass bei Nord 129 und 127 sowie West 17 und 19 dieselben Künstler neben einander arbeiteten, kann noch die Beobachtung von Pernice angeführt werden, dass in den Chlamysfalten von Nord 127 Spuren einer Korrektur vorliegen nach denen ursprünglich der Kopf des Pferdes von 129 weiter vorgestreckt war.[1] Dieses ist ein weiterer Beweis dafür, dass die beiden Figuren neben einander zugleich in Arbeit waren.

Die Entfernungen zwischen diesen von Curtius denselben Künstlern zugewiesenen Figuren sind gross. Weit mehr als der halbe Westfries trennt sie. Das kann uns wider als Fingerzeig dienen, dass die Etappen, die gleichzeitig auf viele verschiedene Künstler aufgeteilt wurden, recht lang waren, und dass daher die Möglichkeit bestand, das ganze Werk ziemlich rasch zu vollenden. Die Generation, die Curtius S. 24 zwischen die Künstler der Demeter des Ostfrieses und der Figur West 1 ansetzt, betrifft den künstlerischen Standpunkt und nicht die Ausführungzeit der Stücke. Nach Curtius selbst ist ja der Westfries jünger als der Nordfries, und diesen wird man schwerlich für älter als den Ostfries halten wollen. So wird der altertümliche Zugordner West 1 zu einem Zeugnis, dass die Ausführung des Parthenonfrieses sich nicht über einen sehr langen Zeitraum verteilt haben kann. Ein Jahrzehnt, 442—432, scheint mir die äusserste Grenze für das Werk zu sein.

[1] *Bonner Studien*, S. 194; Diehl, *Reiterschöpfungen*, S. 104.

C. Die Parthenongiebel.

Unter den erhaltenen Figuren des Ostgiebels zeigt die Selene N den altertümlichsten Gewandstil. Er entfernt sich nicht weit von dem der Parthenos, wie besonders ein Vergleich der Photographien der Rückseite mit denen der Parthenoskopien auf der Akropolis und in Madrid lehrt.[1] Wir begegnen hier demselben Sinn für ruhige plastische Gestaltung des Stoffes wie an der Nordmetope XXXII. Mit der Selene verglichen macht die Athena des Westgiebels einen moderneren Eindruck. Die eleusinischen Gottheiten Ost E, F und die Iris G gehören zusammen. Bei den Überwürfen der Peploi wird die mässig bewegte Oberfläche durch stärker hervortretende Rippen durchzogen.[2] Die Stoffe werden als weicher und faltenreicher dargestellt als an der Selene. Die dreieckige Faltenbildung, die vom Halse zwischen den Brüsten herabhängt, war uns schon an der Hera, der Iris und der Diphrophoros Ost 31 des Frieses begegnet. Sie kann nicht viel früher aufgekommen sein, denn sie fehlt bei der Demeter Cherchel und ihren Repliken. Der erste Ansatz zu dieser Bildung ist die kleine senkrechte Falte, die sich an einigen Figuren strengen Stils findet: Frauenstatue aus Xanthos, oben S. 4, Buschor-Hamann, *Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, Text, Abb. 18, Peplosfigur, Ny Carlsberg, *ebda*, Abb. 22, Statuette aus Rhamnus, Athen 1848, *ebda*, Abb. 23, Statuette Karapanos, Winter, *K. i. B.* 237,5.[3] Bei der Hestia Giustiniani, Winter, *K. i. B.* 236, 4, den Athenafiguren der Atlas- und Augeiasmetopen in Olympia Buschor-Hamann, *a. A.* LXXIX—XC verläuft die Mittelfalte schräg. Zwei Bogenfalten über einander mit in der Mitte nach unten ausgezogenem Keil hat der delphische Wagenlenker, Winter, *K. i. B.* 237, 4. Eine breitere keilförmige Gruppe tritt erst bei der Sterope des olympischen Ostgiebels, Buschor-Hamann, *a. A.*, Taf. XI f. auf — hier wie an den Metopen ist die Mittelfalte in folge ihrer eigenen Schwere nach der Seite umgeknickt — und erscheint noch grösser und breiter bei der liegenden Alten B aus pentelischem Marmor im Westgiebel *ebda*, Taf. XXXVIII. Sodann begegnet uns das Motiv im Osten an der laufenden Frau aus Pergamon, Buschor-Hamann, *a. A.*, Text, Abb. 16. Myron, der von den Schultern seiner Athena, Winter, *K. i. B.* 253, 1, die Falten auf den Gürtelknoten zulaufen lässt, giebt der Faltengruppe unter dem

[1] Smith, *a. A.*, Taf. 6, Collignon-Boissonas, Taf. 52, Amelung-Noack, *Photographien aus der Berliner Abgussamlung* Nr. 7, 8, 15 und 51, *A.-A.* 1513.

[2] Smith, *a. A.*, Taf. 3, Collignon-Boissonas Taf. 48, Amelung-Noack, Nr. 16—19, 28—30. Die Benennung ist wohl trotz der Einwände von Furtwängler, *Aegina* S. 332 Anm. 1, Pringsheim, *Beiträge zum eleusin. Kult*, S. 52 und Curtius, *Gnomon* II 1926, S. 17 beizubehalten. Siehe Studniczka, *Neue Jahrb.*, XXIX, 1912, S. 247 f.

[4] Auch bei Schrader, *Phidias*, Abb. 129 f.

Halssaume die Form eines stumpfen Dreiecks, dessen Spitze sich gegen den zwischen den Brüsten ausgespannten Stoff öffnet. Bei der Penelope oben S. 36 f. ist das Dreieck spitzer und wird durch hängende Bogenfalten unten aufgenommen. Bei der Demeter des von Anti, *Annuario* IV—V, S. 71 ff. Taf. III publizierten Reliefs aus Eleusis fehlt das Faltendreieck vollständig, da der Stoff hier glatt gegen den Körper gepresst ist, und der obere Saum durch das Herabgleiten auf die r. Schulter gespannt wird. Auch bei der Parthenonmetope Nord XXXII fehlt die betr. Bildung.

Einen weiteren Schritt vorwärts bezeichnet die Niobide Ny Carlsberg, Schrader, *Phidias*, Abb. 293, 295—297, 300 u. 308.[1] Hier schneidet die Verbindungslinie zwischen den Brüsten durch die halbe Höhe des hängenden Faltendreiecks. Breite Faltentäler grenzen es nach unten zu ab.

Bei der Prokne des Alkamenes ist die Spitze des Faltendreiecks schon tief zwischen den Brüsten herabgezogen.[2] Nach unten wird es durch bogenförmige Falten abgegrenzt, die die abwärts gerichtete Bewegung auffangen und die statische Ruhe wiederherstellen. Dieselbe Bildung kehrt in noch klarerer Ausprägung an der Statue einer Göttin aus Pergamon in Berlin wieder, *Altertümer von Pergamon* VII, Taf. VI f.[3], die mit der Prokne so nahe verwandt ist.

Voll ausgebildet erscheint das Motiv bei den Figuren des Herameisters am Parthenonfries. Hier ist die Spitze des Faltendreiecks noch tiefer herabgezogen als an der pergamenischen Statue und mit den Falten in der Nähe des Gürtels direkt verbunden.

Diese Stufe finden wir weiter am Ostfries des Niketempels, der meiner Ansicht nach nicht vor den Parthenon gesetzt werden kann, s. unten S. 121 ff.[4]

Solche Faltendreiecke kommen auch an den Frauenfiguren 15—17, 50 f., 53, 55 f. und 58 f. des Ostfrieses vor. Bei den Mädchen des r. Teils ist die Bildung immer nur ganz kurz; sie reicht nur einmal, bei 56, über die horizontale Mittellinie der Brüste hinab. Bei den Mädchen der Platte III ist der untere Abschluss nirgends mehr kenntlich. Bei der Demeter (26) ist die entsprechende Faltengruppe seitwärts vor die l. Brust verschoben, infolge der vorgebeugten Haltung der Göttin.

[1] Arndt, *La Glyptothèque Ny Carlsberg*, Taf. 38—40, *Billedtavler* XXVII Nr. 398.

[2] *Akropolis Mus. Cat.* II, S. 257 ff. Nr. 1358 u. 2789. Praschniker, *Jahresh.* XVI 1913, S. 121 ff. Taf. III, *Ant. Denkm.* II. Taf. 22. Schrader, *Phidias*, Abb. 163. Das Spithöversche Hekataion Schröder, *Alkamenesstudien, 79. Berl. Winckelmannsprogr.* Taf. I, hat nicht die abgrenzenden Bogenfalten so klar hervorgehoben wie die Prokne, vgl. auch das Hekataion der Brit. School in Athen, E. Schmidt, *Archaistische Kunst*, Taf. XXIV, 1 u. 3.

[3] *Kurze Beschreibung*[3], P. 23, Winter, *K. i. B.* 282, 6, Schrader, *Phidias* Abb. 161 f. 164, 169 f.

[4] Blümel, *Der Fries des Tempels der Athena Nike*, Taf. I—III u. VII.

An den Ostgiebelfiguren E—G ist die straffe Bildung des Dreiecks bemerkenswert. Diese findet sich bei der Diphrophoros 31 des Herameisters (nur mit Mühe auf den Tafeln Smith, *a. A.*, 34 u. 35 kenntlich), ist aber schon bei den beiden Göttinnen neben Zeus auf derselben Platte einer weicheren Zeichnung gewichen.

Nur in wenigen Fällen konnten wir am Friese feststellen, dass die Gewänder in der Anordnung der Falten den Eindruck der Bewegung der Figuren unterstützten. Hier bei G ist dagegen das Bestreben des Künstlers darauf gerichtet gewesen, den Peplos und den Mantel für die Bewegung mitsprechen zu lassen. Und er hat gelernt, dass hierfür die Linien an sich wirksammer sind als die Massen. Um bei der hohen Aufstellung überhaupt Eindruck machen zu können, musste er einige wenige Umrisslinien und Falten zu Hauptträgern des Ausdrucks machen. Der Künstler von G zeigt darin denselben Sinn für den klaren und wirksamen Aufbau der Gestalt, den wir früher an dem Herameister beobachtet hatten.

Von der r. Brust von E laufen annähernd senkrechte schmale Falten abwärts, zwischen denen die Rillen zum Hervorheben der Körperform tief eingearbeitet sind. Die Vorgänger breiteten entweder die Falten gleichmässig über den Körper aus und verdeckten so dessen Formen, die nur schwach angedeutet wurden, z. B. an den Athenastatuen des Myron und des Phidias, oder sie pressten den Stoff ohne Falten ganz gleichmässig gegen den Körper, z. B. an der parischen Nike, der Laufenden aus Pergamon oben S. 4 f. und der Demeter des Ostfrieses. Einen kleinen Beginn der hier am Ostgiebel auftretenden Bildung bieten die Frauen des Herameisters. Bei den Ärmeln der jonischen Chitone war diese Technik noch früher angewendet z. B. an der Sitzenden der Nordmetope XXXII und dann an dem ausgestreckten l. Arm der Aphrodite des Ostfrieses. An der aufrecht sitzenden der drei Moiren des Ostgiebels (K) begegnet uns dies Motiv wieder und ebenso an ihren Schwestern (L und M).[1] Br. Schröder hat den Stil dieser Figuren zusammen mit dem der Iris N und der Kekropstochter C aus dem Westgiebel beschrieben.[2] »Das Gemeinsame ist die Bedeutsamkeit des Aktes, die auch unter Stoffmassen gewahrt bleibt. Denn diese wirken nicht als deckende Schicht, sondern der Stoff ist aufgelöst in viele einzelne Falten, zwischen denen die Oberfläche schier verschwindet.» Und weiter heisst es von dem Reiterrelief Albani, das Schröder auch hierherzieht: »Dann können wir uns das Werden des Kunstwerkes so denken, dass der Künstler den Akt des Jünglings umriss und darauf mit leichter Hand die kurzen, dünnen, einander zum Teil überschneidenden Striche warf, die nicht

[1] Smith, *a. A.*, Taf. 5, Textabb. 21—23; Collignon-Boissonas, Taf. 51. Amelung-Noack Nr. 1, 3, 6, 20—23.

[2] *Jahrb.* XXX 1915, S. 105.

wirkliche Falten nachahmen, sondern den Anschein von dünnem Stoff vortäuschen sollen». Dieses ist alles für das Reiterrelief ganz zutreffend, aber für die Figuren des Ostgiebels weniger richtig. Die Gewänder, über die die feine Ritzung und die scharfen Striche geführt sind, liegen nämlich nicht so eng an den Körpern an, wie man nach den zitierten Worten glauben könnte. Sie sind plastisch und reich modelliert, zwischen den Brüsten hängt der Stoff lose herab, über der Gürtung von M staut sich der Chiton zu einem dicken Bausch. Schröder will den Unterschied von der Iris des Westgiebels zwar so erklären: »eine jugendliche eilende Gestalt im kurzen Chiton hat naturgemäss ein anderes Aussehen als ruhig sitzende oder gelagerte Frauengestalten von reifen Formen». Aber der Unterschied liegt tiefer und er bleibt doch bedeutsam für die kunsthistorische Einordnung der Giebelfiguren. Der Sinn für die stofflich plastische Darstellung der Gewänder war schon am Parthenon vertreten. Er beherrscht den Fries und die Metopen.[1]

Auf den dort erarbeiteten Kenntnissen stützte sich der Künstler der Moiren. Der freie und schöne Schwung des Mantels von M, der sowohl mit Linien wie mit Modellierung der Fläche wirkt, könnte von dem Künstler der Platte VIII des Westfrieses gearbeitet sein. Ihrem Wesen nach sind die Gewänder verwandt. Auch die zeichnerische Manier, in der die bewegte Fläche der Chitone noch belebt ist, war schon in einfacherer Form an einigen Stellen des Nordfrieses vertreten und hatte schon an der Südmetope XXIX eine Vorstufe. So ziehen sich die Verbindungsfäden von dem einen Teile des grossen Bauwerkes zu dem anderen, und man braucht nicht einen Bruch in der Entwicklung postulieren und das Eindringen fremder Künstler zur Vollendung des letzten und bedeutsamsten Schmuckes annehmen, vgl. Amelung, *Bonner Jahrb.* 101, S. 160 ff.

Auf das zeitliche Verhältnis zwischen den beiden Giebeln wird später zurückzukommen sein. Es gilt, erst die einzelnen Stilelemente festzustellen. An dem Oberkörper der Kekropstochter C im Westgiebel kehrt die Stofflichkeit des Gewandes wieder, die wir schon an Ost K beobachtet hatten.[2] Das Zeug ist vor der Mitte der Brust und am Bausche zu dicken Massen gesammelt. Die Hauptfalten entbehren ganz des strichartigen Charakters, den Schröder ihnen zuschreibt, sie sind rauh und unregelmässig. Unterhalb des Gürtels wird der Chiton dagegen an den Körper gepresst. Bildet doch der

[1] Schröder, *a. a. O.*, S. 119 ff. giebt dies für die Südmetopen und den Fries zu. Seine Rückführung der Nordmetopen auf ein malerisches Vorbild reisst XXXII aus dem natürlichen Zusammenhang mit Werken der Plastik vgl. oben S. 41. Die übrigen sind zu schwer zugänglich, um überhaupt eine gesicherte Einordnung zu erlauben. Eine Ausnahme macht West I, die in Abgüssen zugänglich ist, und die nicht von den Südmetopen ganz getrennt werden sollte.

[2] Smith, *a. A.*, Taf. 8. Collignon-Boissonas, Taf. 56 f.

mit feinen Ritzlinien bedeckte Stoff auch hier schwach erhobene wellige Linien, wie sie Schröder, *a. a. O.*, S. 96 an den Chitonen der Athena Medici sowie der Amazonen in Berlin und auf dem Capitol bemerkte, *ebda* Abb. 1 u. 2 und die er »durch den Strich mit der breiten Schneide des spachtelförmigen Modellierholzes oder -eisens» erklärt. Dagegen sind die kleinen senkrechten Fältlein an C anders gebildet. Da die Kekropstochter am Parthenon durchaus als originale Schöpfung zu werten ist, so muss man bei ihr eher die Absichten des Künstlers erkennen als die unbewussten Wirkungen der geübten Technik.

An dem aus dem Ostgiebel in den Westgiebel überführten Torso der Iris N ist das Kleid mehr an den Körper gepresst.[1] Aber auch hier ist das Stadium der plastisch vollen Formgebung des Gewandes nicht ganz vergessen. Der schöne von Schröder *a. a. O.*, Taf. 2 publizierte Dionysostorso in Berlin 526 geht in der strichig flächigen Eigenart des Chitons noch beträchtlich darüber hinaus, besonders am Oberkörper.

Bei den übrigen bekleideten Figuren des Westgiebels kommt der feine gefältete Chiton nicht vor. Die Athena L trägt den wollenen Peplos.[2] Er ist in dünne parallele Falten gebrochen, zwischen denen die Täler tief eingearbeitet sind, so dass ihr Grund die Körperform anschaulich macht. Hier sind, soweit die Kleinheit des erhaltenen Bruchstückes ein abschliessendes Urteil erlaubt, die Linien zu den hauptsächlichen Trägern des Eindrucks geworden. Die rein plastische Gestaltung ist überwunden und durch neue Wirkungsmittel verdrängt. Während die Athena das Beispiel einer ganz regelmässigen Faltenführung abgab, sehen wir an dem Unterkörper der Oreithyia Q, deren oberer Teil verloren gegangen ist, die scharf vortretenden Falten in unregelmässiger reich bewegter Anordnung. Diese wirkt weit eleganter und weicher als die des Mantels der liegenden Moira M im Ostgiebel, mit der die Oreithyia nahe verwandt ist. Vgl. die frontale Ansicht von West Q mit Amelung-Noack, Nr. 3 und Collignon-Boissonas, Taf. 51 rechts in der Mitte. Auch mit der sitzenden Moira Ost K besteht eine grundlegende Übereinstimmung in den Stilelementen, dem Gebrauch der Mantelfalten als den vornehmsten Mitteln der Wirkung, aber gleichzeitig ein starker Unterschied in der Führung dieser Falten, vgl. die Seitenansichten Amelung-Noack, Nr. 4 mit 20 und 24 mit 21 (Collignon-Boissonas, Taf. 51 r. unten mit Taf. 60 r.). Das plastische Leben in den Faltentälern ist noch nicht gewichen, sondern diese sind vielfach, besonders an den r. Seiten durch kleine Zwischenfalten sowie leichte Hebungen und Senkungen belebt.

[1] Smith, *a. A.*, Taf. 4., Textabb. 20; Collignon-Boissonas, Taf. 50. Amelung-Noack, Nr. 96.

[2] Smith, *a. A.*, Taf. 10, Textabb. 31; Collignon-Boissonas, Taf. 58.

Indem dieser Stil an Arbeiten geringerer Art zur Manier wurde, verschwand die feine Ausführung und die Variation der Täler und es blieben nur mehr oder weniger tiefe Mulden mit flachem oder gerundetem Boden. Ein Beispiel davon bietet die 1916 bei Sunion gefundene Giebelfigur eines dortigen Tempels, der Torso einer sitzenden Frau.[1] Ein anderes ist das Relief der Artemis in Cassel[2], das M. Bieber mit Recht kurz nach den Parthenongiebeln datiert.

Dass auch am Westgiebel für eine mehr naturalistische Auffassung der Gewänder Raum war, beweisen der Torso des Hermes H und die Amphitrite O.[3] Den zusammengerollten und um den Oberkörper geworfenen Mantel der letzteren habe ich schon oben wegen der Ähnlichkeit der Auffassung mit den Mantelbäuschen der Friesfiguren Ost 43—46 berührt. Die regelmässigen senkrechten schmalen Falten hinten unterhalb des Gürtels erinnern an den kurzen Chiton von Westfries Nr. 23. Nur wird hier das Gewand etwas an den Körper gepresst und lässt dessen Formen ahnen. Aber im Ganzen ist der stoffliche Charakter der Gewänder gewahrt. Dasselbe gilt von der Chlamys auf dem Rücken des Hermes. Sie ist grosszügig mit kräftigen Falten in hohem Relief modelliert, eine direkte Weiterbildung des über den Arm des Apollo im Ostfriese hängenden Mantels. In der plastischen Durchbildung steht die Chlamys des Reiters 48 näher.

Gewonnene Naturerkenntnis wird von den Künstlern gern in neue stilistische Ausdrucksformen gegossen. Der Naturalismus trägt den Anstoss zu seiner eigenen Umbildung in sich. Er erweitert den Kreis der Möglichkeiten, über die der bildende Künstler verfügt, befreit ihn aus dem Zwange älterer Stile, die durch ihn rasch vernichtet werden. Aber nicht einmal der so auf Naturerkenntnis eingestellte Europäer der letzten 50 Jahre hat sich bei dem Naturalismus wohl gefühlt. Wie sollte ein Grieche sich damit begnügt haben? Und die dekorativen Aufgaben zwangen die Künstler geradezu, Formen auszubilden, die in der Vereinfachung, die die Ferne dem Auge giebt, noch wirksam waren. Man lernte, die Umrisse schärfer abzuheben, die Flächen wurden durch schattenwerfende Rippen durchzogen oder in impressionistischer Art gerauht. So wuchs am Parthenon der neue dekorative Stil der griechischen Skulptur hervor, der in Phigaleia, dem argivischen Heraion, den übrigen Bauten der Akropolis fertig ausgebildet erscheint.

---

[1] *Arch. eph.* 1917, S. 168 ff.; *Arch. Anz.* 1922, S. 260 ff. Abb. 3—5. Die anderen Giebelfiguren sind fast zur Unkenntlichkeit zerstört.

[2] Bieber, *A. M.*, XXXV 1910, S. 9 ff. Taf. II. *Antike Sculpturen in Cassel*, Nr. 74 Taf. XXXII.

[3] Smith, *a. A.*, Taf. 9, 1 u. 11, 1 Textabb. 30 u. 34; Collignon-Boissonas, Taf. 57 und 59. Die Rückseiten auch Amelung-Noack, Nr. 12 u. 14.

Von der idealen Grösse der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts ergriffen, hat man in ihr den Naturalismus nicht sehen wollen. Und er liegt doch unter all den Fortschritten in der Erfassung der Wirklichkeit, die die Künstler von Hellas in diesem Zeitraum gemacht haben. Der Schatz von Beobachtungen der Natur, worüber diese am Anfang des Jahrhunderts verfügten, war im Laufe desselben ungeheuer vermehrt. Und als Bezeichnung für den Willen, immer tiefer in das Wesen der Wirklichkeit einzudringen, mag das Wort Naturalismus auch für die klassische Kunst im Zeitalter des Polykleitos und des Phidias seine Geltung haben. Aber diese naturalistische Einstellung hatte ihr starkes Gegengewicht in den künstlerischen Traditionen, in denen die Meister heranwuchsen, und in dem auf edles Masshalten gerichteten Geist des hellenischen Volkes. Und dazu kommt noch, dass es den Griechen nie nur auf die blosse Form ankam, sondern die neuen, der Natur abgelauschten Ausdrucksmittel werden sofort in eine Sprache umgesetzt, die die höchsten geistigen Werte ausdrücken konnte. Und es war dieses Geistige selbst, das zur Vermehrung und Erweiterung der künstlerischen Mittel zwang. Wie Aischylos und Pindaros die Schätze der griechischen Sprache aufs äusserste ausschöpften, um dem hehren Drang ihrer Herzen Ausdruck zu geben, so wurden die Künstler durch den Drang, die Seele der neuen Zeit zu verkörpern, zur Suche nach neuen Ausdrucksformen getrieben. Dabei wurde ihnen die Natur zur Wegweiserin.

Der ideale Stil der Gewänder der Giebelfiguren des Parthenon ist nur aus einer tiefen Kenntnis der wirklichen Formen derselben erklärlich. Das Unwirkliche oder Überwirkliche, das den Gewändern z. B. der Tauschwestern eignet, ist nichts zufälliges. Es ist eine bewusste Steigerung und Überwindung des Naturalismus. Dieser hatte den archaischen Schematismus überwunden; jetzt hatte ein grosser Künstler, die Reproduktion verschmähend, aus ihm die Kraft gewonnen, die Göttlichen selbst in berauschender Schönheit darzustellen.

Mit grossem Feingefühl ist Schrader *a. A.* S. 221 ff. den Unterschieden zwischen den beiden Giebeln nachgegangen und hat aus ihnen zwei künstlerische Persönlichkeiten erschlossen, in denen er nach Vergleich mit anderen Werken Paionios und Alkamenes zu finden meint. Er hat den Ostgiebel als den reiferen und jüngeren bezeichnet, während ihm der Westgiebel strenger und gebundener erscheint. Allein die oben von mir angestellte Analyse der Einzformen der Gewänder bestätigte nicht das Urteil des berühmten Gelehrten über das chronologische Verhältnis.

Die Meister, die den Entwurf und die Modelle machten, waren verschiedener Art. Was der eine an Raumbildung erreichen konnte, war dem anderen verschlossen. Die Analyse Schraders scheint mir nicht direkt chro-

nologisch verwertbar. Viel eher kann man aus der Veränderung der technischen Darstellungsmittel für die Gewänder eine zeitliche Abfolge herauslesen. So glaube ich an der bisher gewöhnlichen Ansicht festhalten zu müssen, die den Ostgiebel als älter als den Westgiebel betrachtet.[1] Die Einwendungen, die Curtius gegen die herrschende Datierung der Parthenonskulpturen gerichtet hat, überzeugen mich nicht.[2] Die Gestalt des Akroterions des Parthenon, die Praschniker so glücklich erschlossen hat, gehört nach Curtius erst in den Anfang des 4. Jahrhunderts. Aber die mit Flammenpalmetten, d. h. solchen, bei denen die Blattspitzen nach oben gebogen sind, versehenen Simen vom Heraion und dem Telesterion in Eleusis scheinen noch dem V. Jahrhundert zu gehören.[3] Nun hat das auf dem Dach sitzende Akroterion keine andere datierende Bedeutung denn als terminus ante quem für den Dachfirst, und man kann keine Schlüsse über den Zeitraum ziehen, der zwischen ihm und den Giebelfiguren liegt. Die Akroterien können viel jünger sein als alle anderen Glieder des Baus. Die Sima des Zeustempels zu Olympia ist erst in langsamer Arbeit allmählich fertiggestellt.

Für das Datum der Parthenongiebel darf man das Zeugnis der Bauinschrift nicht verwerfen, die sagt, dass im Jahre 434/3 16,392 Drachmen den ἀγ[αλματοπο]ιοῖς als ἐνα[ιετίον μι]σθός ausbezahlt wurden, was mehr als die Hälfte der Einnahmen der Baukommission in diesen Jahre ausmachte.[4]

Curtius will diese Auszahlung entweder auf andere Giebel oder auf den Fries beziehen; ersteres wäre im höchsten Grade befremdlich. Sollten die Athener sich noch zu den übrigen Kosten für den Parthenon Giebelgruppen bestellt haben, ohne sie zu verwenden? Und gegen die zweite Möglichkeit spricht entschieden der Wortlaut der Inschrift. Man darf nicht auf Grund allgemeiner Erwägungen über die Unmöglichkeit, die Stilentwicklung der Parthenonskulpturen in die durch die Urkunden geforderte Zeitspanne zusammenzudrängen, unsere wichtigsten Quellenzeugnisse wegdeuten. Und wenn man an ihnen rütteln wollte, wäre es leichter und mit den kunsthistorischen Tatsachen besser vereinbar, wenn man den Beginn des Parthenon etwas hin-

[1] Vgl. Klein, *Gesch. d. griech. Kunst* II, S. 103; Hekler; *Phidias*, S. 88 ff. und Lechat, *Phidias*, Ed. nouv. 1925, S. 110 ff. halten in der Beschreibung die Reihenfolge Ost—West ein, ohne sich über das Zeitverhältnis zu äussern.

[2] *Berl. phil. Wochenschr.* XL, 1920, Sp. 1161 f. und *Gnomon* I, 1925, S. 13 ff.

[3] Schede, *Antikes Traufleistenornament, Zur Kunstgesch. des Auslandes* 67, S. 35, Taf. III, Nr. 18 und 21, Weickert bei Thieme-Becker, *Lexikon der bild. Künstler* XVIII, s. v. Iktinos, S. 561, schlägt vor anzunehmen, dass die erhaltenen Bruchstücke der Akroterien vom Parthenon einem Ersatz angehören.

[4] Dinsmoor, *A. J. A.*, 1913, S. 75 und 1921, S. 244. *Inscriptiones Graecae* I, ed. minor Nr. 352.

aufschöbe, als wenn man seine Vollendung gegen das Ende des peloponnesischen Krieges hinabzieht.[1]

* * *

Mit der Feststellung, dass eine grosse Zahl von Künstlern an dem Parthenonfries und den Giebeln wirksam waren, ist doch der Kern der künstlerischen Fragen, die den bildnerischen Schmuck des von Iktinos und Kallikrates geschaffenen Baus betreffen, nicht getroffen. Der Fries und die Giebelgruppen sind jede für sich auch in ihren Trümmern geschlossene einheitlich wirksame Kunstwerke. Das ergibt sich unter anderem auch aus der oben berührten Analyse Schraders von der Raumauffassung in den Giebelgruppen. Die einzelnen Figuren jedes Giebels halten den durch die Gesamtkomposition desselbenen gegebenen Tou ein, stützen und tragen ihn.

Auch das einheitliche Ethos des Frieses zeugt von einer Vorlage, die weit genug ausgeführt war, um die verschiedenen Künstler unter ihrem Bann zu zwingen. Gerade der Vergleich zwischen dem Friese und anderen plastischen Werken derselben Zeit wie dem Theseionfries und den Reliefs des Agorakritos lässt an ersterem einen besonderen Charakter hervortreten.

Die Einheit der Kompositionen und des Ethos, das jedes dieser Werke am Parthenon — den Fries und die Giebelgruppen — voll beherrschte, war der Hauptgrund für die vielen, die immer wieder zu der Annahme zurückkehrten, Pheidias sei der Urheber des plastischem Schmuckes des Burgtempels mit Ausnahme der Metopen, nach Frickenhaus jetzt Buschor, P. Johansen, Hekler und Lechat.[2]

P. Johansen hat das Problem von der technischen Seite in Angriff genommen und postuliert, dass Pheidias Gipsmodelle in der Grösse der Giebelfiguren ausgeführt hätte, die von den Steinmetzen dann genau in Marmor übertragen worden wären.[3] Diese Hypothese ist mit den bestehenden stilistischen Unterschieden zwischen den verschiedenen Figuren nicht vereinbar und daher von Curtius mit Recht abgewiesen worden.[4]

[1] A. Rumpfs Aufsatz über die Datierung der Parthenongiebel, *Jahrb.* XI 1925, S. 29 ff., kommt mir bei der Korrektur zu. Er hat, wie mir scheint, mit Erfolg die Unhaltbarkeit der Gründe erwiesen, die Schrader zu seinem hohen und andererseits Curtius zu seinem niedrigen Zeitansatz geführt haben.

[2] Frickenhaus, *Jahrb.* XXVIII 1913, S. 341 ff. Buschor in *F.-R.* III, S. 148; P. Johansen, *Phidias*, dänische Ausgabe S. 188 ff., englische S. 72 ff.; Hekler, *Phidias* S. 88 f.; Lechat, *Phidias* S. 110; Rumpf, *Jahrb.* XL 1925 S. 29 ff.

[3] Zuerst *Ztschr. f. bild. Kunst N. F.* XX 1908/9 S. 166 f.; *Phidias*, S. 192 ff. und engl. Ausg. S. 120 ff.; *Arch. Anz.* XXXVIII—XXXIX 1923/4 1926, S. 141 ff.

[4] *Gnomon* II, S. 26 ff.

Irgendwelche Modelle muss es aber gegeben haben. Diese waren schon nötig um beim Vergeben der Arbeiten der Baukommission sowohl wie den Steinmetzen einen Anhalt für die Grösse der Arbeit, die zu leisten war, zu geben. Wie gross waren aber diese Modelle? Und wer hatte sie ausgeführt, ein einzelner Künstler für sämtliche Figuren der betreffenden Giebel? Oder hatten die unternehmenden Bildhauer, ein jeder für seine Figur, auch die Modelle zur Begutachtung einzureichen?

Wenn im Einzelnen ausgeführte und von einem einzigen Künstler hergestellte massgleiche Modelle für alle Figuren jedes Giebels vorhanden gewesen waren, hätte man Recht, zu erwarten, auch in Einzelformen, wie Faltenbildungen und dgl. direkte Beziehungen der Figuren unter einander treffen. Solche fehlen aber. Man betrachte die Gruppe der eleusinischen Göttinnen und der Hebe E—G, die bei Smith *a. A.* Taf. 3 neben einander der ursprünglichen Anordnung im Giebel entsprechend, abgebildet sind. Die Hauptmassen der Figuren sind deutlich nach einem einheitlichem Plane geformt. Die schrägen Linien der Hebe, besonders an ihrem l. Bein und die vom r. Knie nach hinten ausgehende Falte werden in den r. Unterschenkeln von F und E wiederholt, nur der geringen Höhe des Raumes entsprechend mehr stämmig, je weiter der Blick des Beschauers nach l. gleitet. Das nach r., vom Beschauer gesehen, vortretende Knie von F bietet der Bewegung von G Einhalt; bei E ist kein so starker Gegendruck mehr nötig; ihr l. Unterschenkel steht senkrecht und wird durch die schräg von unten auf das Knie zulaufenden Falten, deren Eindruck durch die tiefen dunklen Täler dazwischen noch mehr verstärkt wird, gleichsam gestüzt. Aber sonst sind E. und F. trotz der allgemeinen Verwandtschaft in der Auffassung der Gewänder ohne nähere Bezugnahme auf G. gearbeitet. Die Falten an den Seiten der Apoptygmen, und an dessen mittlerem Teil sind durchaus verschieden gelegt. Der herabhängende Faltenzipfel vor dem l. Oberschenkel von G. findet an den beiden anderen kein Gegenstück obwohl doch solche vereinzelt herabhängende Zipfel dort mehrfach vorkommen.

An der Gruppe der früher sog. Tauschwestern Ost K—M sind die Gegensätze nicht so hervortretend. In der Ausführung des Chitons zeigt K. eine grössere Härte als die beiden anderen. Der Vergleich der Rückseiten von K. und M. ist besonders beweisend. Der dünne Chiton-überwurf ist bei K. durch Faltengruppen gegliedert, zwischen denen breitere Flächen mit nur schwachen Faltenstrichen ausgebreitet sind. Dagegen ist bei derselbe dünne Stoff einheitlich mit freier laufenden ganz flachen Falten belebt.[1]

In den beiden Gruppen des Ostgiebels, die in ihrem Zusammenhang so

[1] Amelung-Noack, Nr. 1 u. 22; Collignon-Boissonas, Taf. 51.

wohl erhalten sind, dass eine vergleichende Betrachtung möglich ist, fanden wir, dass trotz der stilistischen Geschlossenheit jeder der Gruppen in den Hauptzügen zwischen den Figuren keine direkte Bezugnahme in den Einzelheiten nachgewiesen werden konnte. Die Stilarten der ausführenden Künstler waren in jeder Gruppe nahe verwandt, aber sie arbeiteten jeder für sich und kopierten keine in allen Einzelheiten einheitlich ausgeführten Modelle. Die freie Marmorarbeit der ausführenden Künstler ist eine der Voraussetzungen des Stils der Parthenongiebel.

Um ihre künstlerische Wirkung zu erklären, muss man aber annehmen, dass die Grundzüge der Komposition, die Lage und Hauptlinien der Figuren in Zeichnung und Modell vorher anschaulich gemacht waren. Dagegen überliess man es den ausführenden Meistern die Gewänder und Einzelformen so zu bilden, wie sie es am besten konnten. Diese Kenntnis gehörte eben zum Beruf.

VI. KAPITEL.

Die Skulpturen des sog. Theseion.

An dem seiner Bestimmung nach so umstrittenen Tempel im nordwestlichen Teil von Athen sind nur die Metopen und der Fries erhalten.[1] Die Giebel sind ihres Schmuckes beraubt, und der Versuch, diesen mit Hilfe der Spuren auf dem Boden wiederzugewinnen, ist als gescheitert zu betrachten.

Sauer hat den Nachweis versucht, dass die Skulpturen des Theseion jünger als die des Parthenon, aber noch vor dem Ausbruche des peloponnesischen Krieges ausgeführt worden seien.[2] Sie würden demnach in ganz enge Grenzen gefasst werden, innerhalb der 430er Jahre.

In seiner *Geschichte der griechischen Kunst* II, S. 107 f., hat weiter W. Klein das Theseion als den nur ein klein wenig jüngeren Bruder des Parthenon hingestellt. Hierin wird er durch Betrachtung sowohl der Architektur und Ornamente wie der Skulpturen geführt; er vergleicht die Gruppe 1—2 des Westfrieses mit Parthenonmetope Süd IV, und fasst erstere als Autorvariation auf, weiter die Gruppe von 14 und 15 mit Südmetope VIII dort, und die letzte Gruppe 19—20 mit der nur in Zeichnung erhaltenen Parthenonmetope Nr. XI.

E. Katterfeld hat ausführlicher nachgewiesen, dass die Metopen des Theseion etwas älter als die ältesten des Parthenon sind und ihnen nahe stehen.[3] Den Fries jenes Tempels stellt er überzeugend mit den jüngeren Metopen zusammen.

Zuletzt hat Studniczka in seiner Besprechung des Ilissosfrieses, *Jahrb.* XXXI 1916, S. 230, wieder auf Sauer gestützt, die Abhängigkeit der Metopen und Friese vom Theseion von den jenigen des Parthenon und dessen Ostfries betont und sie frühestens der Zeit 440—435 zugewiesen.

Diejenigen unter den Metopen, die noch einigermassen erhalten sind,

---

[1] Über die Benennung vgl. jetzt Malten bei P.-W. VIII, Sp. 312, s. v. Hephaistos.

[2] Br. Sauer, *Das sog. Theseion und sein plastischer Schmuck*, S. 207 ff.

[3] Katterfeld, *Die griechischen Metopenbilder. Zur Kunstgesch. des Auslandes* 92, S. 30 ff.

sind nur wenig älter als die des Parthenon. Die Metope mit Theseus und dem Stier Süd III[1], klingt in der Komposition an die mit demselben Gegenstand in Olympia an, in der Herakles der Held ist.[2] Die Art, wie die Falten der Chlamys des Theseus in der Saumetope Nord I[3], modelliert sind, steht der der Parthenonmetope Süd VII nahe und scheint nur ganz wenig älter zu sein.[4] Der Kopf des Skiron in der Nordmetope II[5] steht dem des Kentauren der altertümlichen Parthenonmetope Süd XXXI so nahe, dass man wohl an denselben Meister für beide denken darf.[6] An dem Theseus der Theseionmetope tritt der Rand des Brustkorbes deutlich hervor (am Skiron weniger deutlich, wohl wegen der Beleuchtung der dem Lichtdruck zugrunde liegenden Aufnahme), ebenso wie an den Figuren der Parthenonmetope. In ähnlicher Schärfe ist der Brustkorbrand bei den Lapithen der Südmetopen VII und VIII[7] gearbeitet.

Unter den schlechter erhaltenen Heraklesmetopen an der Ostseite eignet sich nur X einigermassen zum Vergleiche.[8] Die schreitende Frau entspricht in Haltung und Bewegung der von der Nordmetope XXXII des Parthenon.[9] Der Rand des Überwurfs an ihrem Peplos ist noch fast gerade und hängt nicht wie an den Frauen des Parthenonfrieses, der Demeter von Cherchel und anderen stilverwandten Figuren an den Seiten tiefer. Im Vergleich mit der genannten Parthenonmetope ist er reicher gefältelt. Die breiteren der Falten unterhalb des Gürtels zeigen kleine kurze Rillen. Damit stellt sie sich wieder zeitlich vor die Demeter Cherchel.

Die beiden Friese am Theseion sind in sich einheitlicher in der Ausführung als der des Parthenon.[10] So grosse stilistische Gegensätze, wie wir sie sogar innerhalb einzelner Platten dort feststellen konnten, finden sich nicht hier, nur Variationen, wie sie auch innerhalb einer einzigen Werkstatt leicht vorkommen können. Überschneidungen der Fugen zwischen den Platten sind im Allgemeinen vermieden. So sind sie wahrscheinlich in der Werkstatt hergestellt und nicht erst am fertigen Bau. Dafür spricht auch, dass sie in anderem Material, parischem Marmor, ausgeführt sind als dieser, der aus pentelischem Stein ist. Der Ostfries scheint mir etwas älter zu sein als der

[1] B.-B., 152 unten; Sauer, *Das sog. Theseion,* Taf. V.
[2] Buschor-Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia,* Taf. 94 f.
[3] B.-B., 152 oben; Sauer. *a. A.,* Taf. V.
[4] Smith, *Sculptures of the Parthenon,* Taf. 19, 1; Collignon-Boissonas, Taf. 30.
[5] B.-B., 153; Sauer, *a. A.,* Taf. V.
[6] Smith, *a. A.,* Taf. 24, 1; Collignon-Boissonas, Taf. 37.
[7] Smith, *a. A.,* Taf. 19; Collignon-Boissonas, Taf. 30 f.
[8] Sauer, *a. A.,* Taf. VI.
[9] Smith, *a. A.,* Taf. 25,1; Collignon-Boissonas, Taf. 40, B.-B., 181.
[10] B.-B.. Taf. 406—408; Sauer, *a. A.,* Taf. III f.

Westfries. Die Leiber der Männer sind schwerer, vgl. z. B. Ost 15 und 20 mit West 3; aber dieser Unterschied erklärt sich am leichtesten als zur Charakteristik gehörig.

Die Chlamys von West 7 bezeichnet einen Fortschritt gegenüber der Westmetope I vom Parthenon[1], erreicht aber nicht die Stufe der flatternden Chlamys von dem Reiter 3 des Südfrieses am Burgtempel.[2] Auch die kurzen Mäntel der ruhigeren Männer Ost 1 und 28 erreichen nicht die frei plastische Durchbildung von Süd 48 am Parthenon.[3]

Sauer, dem Studniczka folgt, hat die Gruppen der sitzenden Götter des Ostfrieses als Verfolgung der bei dem Parthenonfries zuerst auftretenden Idee betrachtet.[4] Die sorgfältigere Motivierung für das Hineinziehen der Götterversammlung habe der Künstler des Parthenonfrieses gegeben. Schrader hat schon diese Gründe entkräftet durch den Hinweis auf den nahen Anschluss des Theseionostfrieses an die Architektur, indem die Göttergruppen sich gerade über den Anten befinden. Nun stehen die beiden äusseren Seitenstücke nicht ganz auf der Höhe der Kampfgruppe in der Mitte. Die Figuren sind steifer, die Muskeln flacher, die Rückenansichten werden durchaus vermieden, vgl. den Bauch von dem Verwundeten 3 mit dem von 11 und dem Giganten 17. Wegen der mangelhaften Erhaltung sind weitere Unterschiede im Einzelnen nicht zu belegen. Es scheint mir immerhin wahrscheinlich, dass diese Platten einer Erweiterung des ursprünglichen Planes zu verdanken sind und von einem Gehilfen des Meisters der Mittelgruppe in dessen Werkstatt ausgeführt worden sind. Ein erheblicher chronologischer Unterschied scheint mir nicht zwischen den Teilen des Ostfrieses zu bestehen.

Zwischen den Göttern der Friese des Theseion und des Parthenon bestehen in den Einzelheiten keine direkten Beziehungen. Im Verhältnis zur Grösse ist das Relief der ersteren höher. Die Götter sitzen auf Felsen statt auf Stühlen, sie machen den Eindruck jeden Augenblick aufspringen zu wollen, da die Oberschenkel schräg gehalten werden und die Knie gesenkt sind.

Das von dem erhobenen l. Arm des Zeus 8 herabhängende Gewand gehört näher mit dem von Südmetope IX zusammen[5] als mit dem des Apollon im Parthenonfries, der reicher und freier mit stärkerer Schattenwirkung modelliert ist. Dagegen bestehen zu noch einem anderen Teile der Parthenonskulpturen engere Beziehungen. Die Art des Sitzens mit gesenkten Oberschenkeln kehrt bei der Ostgiebelfigur K wieder und der Stil der

[1] Smith, *a. A.*, Taf. 25,2; Collignon-Boissonas, Taf. 38.
[2] Smith, *a. A.*, Taf. 72; Collignon-Boissonas, Taf. 88.
[3] Smith, *a. A.*, Taf. 81; Collignon-Boissonas, Taf. 94.
[4] Sauer, *a. A.*, S. 209; Studniczka, *Jahrb.* XXXI 1916, S. 230.
[5] Smith, *a. A.*, Taf. 20, 1; Collignon-Boissonas, Taf. 31.

Mäntel bildet ein weiteres Bindeglied. Die schmalen Faltenrippen, durch die diese gegliedert sind, haben nichts mit der Art des Herameisters am Parthenonfries oder mit dem Stil der Thallophoren, Nordfries Platte X, gemein. Die Ähnlichkeit mit dem Zeus des Theseion ist besonders gross in der r. Seitenansicht von K.[1] Man beachte die Kurve der zusammengeschobenen Mantelfalten, die von der Seite über den r. Oberschenkel gelegt sind, und wie die von der Sitzfläche auf das Knie zulaufende Falte sich in zwei Teile gabelt. An der Hera des Theseion wird die vom Saume vor dem Halse herabhängende dreieckige Faltengruppe zwischen den Brüsten durch eine Bogenfalte aufgefangen, im Gegensatz zu der Moira, und die Chitonfalten unterhalb des Busens streben der Mitte des Bausches zu, während sie bei K keinen Sammelpunkt haben. Der Stoff der Chitone ist bei beiden Werken der Gleiche, wie die Art zeigt, in der die Brüste durch ihn hindurch deutlich gemacht sind. Aber die Oberfläche ist nicht, soweit man erkennen kann, durch kleinere Ritzlinien durchzogen und wirkt dadurch härter. Die glatte Einfachheit des Chitons der Athena 6 erklärt sich durch die Aigis, die ihre Schultern und Brust bedeckte, vgl. Sauer, *a. A.*, S. 102 f. Einen weiteren Vergleich ermöglichen die scharfen Falten, die von dem höher gestellten Knie jeder der Götter am Theseion zu dem anderen Unterschenkel laufen und in Bogen um diesen herumgeführt sind. Hier tritt als ähnlich ausser der schon herangezogenen Figur K auch die Gruppe der eleusinischen Göttinen E und F des Ostgiebels hinzu.[2]

Es bedarf nicht vieler Worte, um zu zeigen, dass die Anordnung der Gewänder und ihrer Falten strenger und einfacher auf den Göttern des Theseionfrieses ist als auf den Giebelfiguren des Burgtempels. Dafür wird teils das kleine Format und teils das höhere Alter derselben als Erklärung ausreichen.

Wie ich S. 73 bemerkt habe, hat Schrader die Verschiedenheit der Parthenongiebel in Bezug auf die Einordnung der Figuren in den gegebenen Raum nachgewiesen.[3] Und in der freien Einstellung zur Fläche stehen die Götter des Theseionfrieses dem Ostgiebel nahe. Sie machen den Eindruck, hinter einander gestaffelt zu sein. Die schräg vortretenden Knie führen den Blick in die Tiefe, wie es dort noch besser erreicht worden ist.

Von Berührungen mit anderen Kunstwerken will ich besonders auf die auf Phidias zurückgeführten Niobidenreliefs Abb. 29—31 hinweisen. Die beiden Toten 12 und 18 kommen dort in ähnlicher Fassung vor, so dass mir ein Zusammenhang sicher erscheint. Vielleicht liegt hier ein gemeinsames Vorbild

[1] Collignon-Boissonas, Taf. 51; Amelung-Noack, Nr. 20.

[2] Smith, *a. A.*, Taf. 3; Collignon-Boissonas, Taf. 48; Amelung-Noack, Nr. 16—19.

[3] *Phidias*, S. 221 ff., zustimmend Curtius, *Gnomon* I 1925, S. 15, aber mit Verwerfung der Attributionen an Paionios und Alkamenes.

aus der Malerei zugrunde. Während die Gewänder des Niobidenreliefs freier und jünger als die des Frieses wirken, ist die Stellung des Toten 12 des Frieses der entsprechenden Figur in der r. Hälfte des Reliefs durch die mehr natürliche, weniger kunstvoll aufgebaute Lage überlegen. Andererseits sind die Toten des Frieses mehr in der Vorderfläche des Bildes ausgebreitet. Bei der Unsicherheit über die Datierung der olympischen Zeusstatue und ihres Schmuckes muss man das Urteil über das zeitliche Verhältnis bis auf weiteres offen lassen.[1]

Die Friese des Theseion sind in derselben Werkstatt, vielleicht unter den Händen desselben Meisters wie die Parthenonmetopen Süd VII und IX entstanden. Sie sind etwas jünger als diese. Nach Vollendung der Arbeiten am Tempel in der Unterstadt ist der Meister der Werkstatt wieder für Arbeiten am Parthenon in Anspruch genommen. Sein Stil beherrscht die Mittel des Naturalismus, aber er schafft aus ihnen eine neue, den dekorativen Aufgaben mehr angemessene Ausdrucksform.

[1] Über die Chronologie und das Ende des Pheidias siehe zuletzt JUDEICH, *Hermes* LX, 1925, S. 50 ff.

VII. KAPITEL.

Der Einfluss des Polykleitos.

In seiner ergebnisreichen Arbeit, *Monumenti Policletei, Monumenti antichi dei Lincei XXVI*, Sp. 726 Anm. hat Carlo Anti einen Versuch gemacht zu zeigen, dass die typische polykletische Ponderation, die im Doryphoros klar ausgebildet vorlag, erst gegen Ende des fünften Jahrhunderts in Attika Eingang fand. Als erste Beispiele der Einwirkung des argivischen Meisters zitiert er die, auf die Athena Hygieia des Pyrrhos zurückgehende, Athena Farnese in Neapel, *Guida* Nr. 133, und die Aphrodite Genetrix, deren Zuteilung an Alkamenes er offen lässt. Anti hat nur das statuarische Material herangezogen, das bei dem Plan seiner Arbeit am nächsten lag. Er betont den Widerstand, den die phidiasische Kunst dem Eindringen der polykletischen Typen leistete, und ihre abweichende Lösung des Problems des Stehens.

Bei der geringen Zahl von einigermassen datierbaren Denkmälern der statuarischen Plastik des 5. Jahrhunderts ist es von Wert, auch aus anderen Kunstgattungen Material zu dem Eindringen des Einflusses des Polykleitos beizubringen.

Das Heranziehen der Reliefs und auch der gemalten Vasen zur Beantwortung der Frage, wann und wie der polykletische Einfluss sich in Attika geltend machte, ist grossen Schwierigkeiten unterworfen, da bei den meisten Denkmälern die Personen in Ansichten dargestellt sind, die keine direkte Antwort auf die Frage nach der Art der Ponderation gestattet. Die Untersuchung kann daher nicht rein chronologisch geführt werden, sondern es muss zuerst gefragt werden, ob wir überhaupt auf Denkmälern der Flächenkünste Figuren antreffen, die deutlich die polykletische Art des Stehens zeigen.

Wir sind in der glücklichen Lage ein Flachrelief zu besitzen, das sofort auf diesem Punkt alle Zweifel verschwinden lässt. Ein auf Salamis im Jahre 1915 gefundenes Grabmal, dem Chairedemos und dem Lykeas gesetzt, zeigt in der Gestalt des ersteren eine getreue Kopie des Doryphoros mit Vertauschung der Standbeinseite.[1] Das Motiv des Speertragens mit der linken, die herabhängende

[1] *Arch. Anz.* XXXI 1916., Sp. 141 f. (Karo). Brueckner, *Polyklets Knöchelwerfer*, 77. *Berl. Winckelmannsprogr.* 1920, S. 12 ff.

Rechte, die Schrittstellung mit etwas nach aussen geführtem Spielbein sind sprechende Zeugen für die Absicht des Künstlers. Dieser hat auch die Theorie der Ponderation erfasst. Während bei der Statue des Polykleitos die r. Schulter im Widerspiel zu der gehobenen r. Hüfte gesenkt war, hat hier die veränderte Stellung der Beine und Hüften in den Schultern ihren Ausdruck gefunden, indem die l. etwas niedriger als die r. ist. Die Tatsache lässt sich am sichersten feststellen, wenn man auf der Abbildung einen Strich durch die beiden Brustwarzen zieht.

Der Chiasmus in dem Verhältnis der Schultern und der Hüften zu einander ist m. E. das entscheidende Merkmal des polykletischen Einflusses; eine stärkere oder geringere seitliche Verschiebung der Hüften in Folge des Gegensatzes zwischen Stand- und Spielbein genügt noch nicht als Kennzeichen desselben. Man findet solche Verschiebung auch an Stellen, wo der Chiasmus — man kann es mit Sicherheit annehmen — absichtlich vermieden ist, indem die Schultern entweder den Hüften parallel oder auch ganz horizontal gestellt sind. Wo der Körper teilweise vom Gewande verdeckt wird, kann man oft aus der Höhe der Knie, im Verhältnis zu einander, bestimmte Schlüsse auf die Stellung der Hüften ziehen.

Als Gegenprobe zu dem eben besprochenen Relief aus Salamis kann man die Mittelfigur der grossen in naturalistischem Stil gehaltenen Lekythos Conze 1117, Taf. CCXXIX heranziehen. Der bärtige Krieger ist nach r. gewandt und trägt den Schild am l. Arm wie dort. Er ist mit einem kurzen Chiton bekleidet. Er ruht auf dem l. Fuss, während der r. wie dort in Schrittstellung zurückgesetzt ist. Aber da beide Knie sich in genau derselben Höhe befinden, hat es den Anschein, als ob der ganze Körper sich an den Reliefgrund anlehnte. Die von Polykleitos errungene Darstellung des freien Standes war dem Meister der Lekythos noch nicht geläufig.

Schwieriger wird die Untersuchung, wenn man zu den Meistern kommt, die eine tiefere Kenntnis des menschlichen Organismus zeigen und es verstehen, die mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen darzustellen. Am Parthenonfries gab es vielfache Gelegenheit, ruhig stehende Figuren zu bilden, und da wir dort oft frontal dem Beschauer zugewandte Gestalten sehen, könnte man erwarten, dort eine Reihe von Musterbeispielen des neuen Standmotivs zu finden — wenn es die Meister gewollt hätten. Am Ostfries, wo die Gelegenheiten dazu am reichlichsten vorhanden waren, giebt es keines. Im Gegenteil: der Jüngling 1, der das r. Knie gebogen und den Fuss seitwärts gesetzt hat, und dessen Hüften stark nach l. verschoben sind trägt seinen Oberkörper straff aufgerichtet mit horizontal gestellten Schultern.[1] Wo am

[1] Smith, *Sculptures of the Parthenon*, Taf. 30; Collignon-Boissonas, *Le Parthénon*, Taf. 120.

Ostfriese letztere schräg gerichtet sind, sind sie immer den Hüften parallel, siehe Nr. 31, den Priester 34, der den Mantel empfängt[1], 47, 49 und 52.[2] Die Figuren Ost 20[3] und Nord 66[4] scheinen auch hierher zu gehören. An der ersteren hat der Künstler die Schrägansicht der Schultern nicht meistern können; die l. tritt zu weit vor. Zu dieser Gruppe schliesst sich auch West Nr. 4.[5] Am Westfries finden sich aber ein Paar Jünglinge, die sichtlich die polykletische Ponderation zeigen, Nr. 9 und 22. Trotz der starken Bewegung tritt Nordfries Nr. 131 deutlich hinzu.[6]

Die Vermeidung des polykletischen Rhythmus für stehende Figuren kann nicht auf Unkenntnis desselben beruhen. Denn er tritt schon bei Figuren des um 450 anzusetzenden Tempels am Ilissos auf. Die kleine Frau dort r. auf Platte D. in Berlin, *Ant. Denkm.*, III Taf. 36, *Jahrb.* XXXI 1916, S. 181, Abb. 9 (Studniczka) hat l. Spielbein, die r. Hüfte ist stark nach aussen geschoben, während die Schulter derselben Seite gesenkt ist. Nach den Resten zu urteilen, war der Kopf der Standbeinseite zugewendet. Dieselbe rhythmische Gliederung ist an dem stehenden Manne l. auf Platte B., auch in Berlin, zu beobachten, *ebda* S. 172, Abb. 3.

Unter den stehenden Figuren des Ostfrieses des kleinen Niketempels giebt es ein Paar deutliche Beispiele der Übernahme der polykletischen Ponderation, nämlich Nr. 10 und 14 nach Blümels Zählung.[7] Bei Nr. 9 ist die Bewegung zu unausgeglichen, der Bogen des Körpers zu scharf, um hier klassifiziert zu werden. Bei Nr. 17 sind die Schultern ganz horizontal, bei 20 ist ihre Linie der der Hüften parallel. Bei den übrigen Stehenden wird das Urteil durch die Beschädigung verhindert.

Auf der Stele aus Feodosia Conze 1112, Taf. CCXXVIII ist die Frau nach dem polykletischen Muster dargestellt, während die Schrittstellung ihres Gatten nach älterer Art gebildet ist, indem beim Schreiten seine ganze r. Körperseite emporgezogen ist, und zwar, obgleich der Arm zum Händedruck der Frau gesenkt ist. Bei dieser ist dagegen die Ebene der Schultern im Gegensinne zu derjenigen der Hüften gehalten. Die nächsten Verwandten der Frauenfigur nach Haltung und Anordnung des Gewandes ist das Relief der Demeter und Kore im Akropolismuseum Nr. 1348.[8]

Etwas älter ist die Stele des Amphidemos und der Mika Conze 158,

[1] Smith, *a. A.*, Taf. 35. Collignon-Boissonas, Taf. 127.
[2] Smith, *a. A.*, Taf. 38. Collignon-Boissonas, Taf. 123 ff.
[3] Smith, *a. A.*, Taf. 32. Collignon-Boissonas, Taf. 122.
[4] Smith, *a. A.*, Taf. 50. Collignon-Boissonas, Taf. 112.
[5] Smith, *a. A.*, Taf. 62. Collignon-Boissonas, Taf. 84.
[6] Smith, *a. A.*, Taf. 64, 69 und 60. Collignon-Boissonas, Taf. 83, 80 und 103.
[7] Blümel, *Der Fries des Tempels der Athena Nike.* Berlin 1923. Taf. I—III.
[8] *Cat. Acrop. Mus.* II S. 253 ff.; Bulle, *Der schöne Mensch*[2], Taf. 277 r.

Taf. XLIX.[1] Hier treffen wir zum ersten Male die Naiskosform ausgebildet. Zwei von Kapitellen gekrönte Pfeiler rahmen das Bildfeld an den Seiten ein, darauf ruht ein hoher Architrav, der durch ein einfaches Kyma von dem Geison getrennt wird. Das Feld des Giebels ist nur wenig eingetieft und die schrägen Geisa sind bedeutend schmaler als der horizontale. Von den Akroterien sind nur kleine Reste erhalten. Die Profile des ganzen Aufbaus sind an den Seiten glatt abgeschnitten und also nur auf die Vorderseite beschränkt. Dieses Relief ist dadurch von Bedeutung, dass es in der Behandlung des weichen Wollstoffes, der durch flache rundliche Mulden mit dazwischenliegenden niedrigen und breiten Graten gebildet ist, die nächsten Beziehungen zu der in Sunion 1916 gefundenen Giebelfigur hat.[2] Wie ein Vergleich der Vorderansicht der Frau von Sunion zeigt, ist diese eine nahe Vorstufe der s. g. Leukothea oder besser Oreithyia des Westgiebels am Parthenon, Michaelis Q, Smith, *a. A.* Taf. 11, 2.[3] An die Figur aus Sunion erinnert auch die zusammengesunkene Art des Sitzens der Mika. Dasselbe Sitzschema findet sich auch bei mehreren Figuren des Parthenonfrieses wie Ost Nr. 24, 36 und 40[4], bei Nr. 23 des Ostfrieses vom Niketempel und bei den sitzenden Männern auf den Platten des Frieses vom Ilissostempel. Mit den letzteren wird die Figur aus Sunion weiter durch eine Einzelheit des Gewandes verbunden: die in der Ansicht von links sichtbaren Falten, die mitten unter dem Oberschenkel hervortreten und sich fächerartig verbreiternd, gegen den Unterschenkel laufen, sowie die lange gerade gestreckte Falte, die das Gewand gegen den Sessel zu begrenzte und die eben genannten Falten überschneidend auf den unteren Teil des Knies zuläuft.

Gehörte das Denkmal des Amphidemos und seiner Gattin in die 440er Jahre so kommen wir mit der grossen Grablekythos dreier junger Krieger Conze 1073, Taf. CCXVIII f., in die Zeit des archidamischen Krieges. C. Blümel hat kürzlich darauf hingewiesen, wie nahe die auf den Grund der Vase leicht hin skizzierten Frauenfiguren den Parthenongiebeln stehen. Die Jünglinge, die die eigentliche Darstellung ausmachen, dürften ein wenig älter sein als ihre holden Genossinnen, denen zu Liebe der Künstler den Pferdeschwanz zum Teil weggemeisselt hat. Wie das Verhältnis der beiden nicht zu einander gehörenden Bilder zu erklären sei, ist schwer zu sagen. Es scheint die Absicht bestanden zu haben, die Lekythos zwecks einer anderen Verwendung umzuarbeiten, und dann hat man davon Abstand genommen, wobei aber die Spuren der begonnenen Umarbeitung nicht getilgt worden sind. Welche

[1] Kirchner, *Prosopographia Attica* II, S. 443, Nr 758 a. Ein Ἀμφικράτης Ἀμφιδήμου nahm am Zuge der 10000 Teil, *ebda* Nr. 772.

[2] *Arch. Eph.*, 1917, S. 198, Abb. 11 (Stais). *Arch. Anz.*, 1922, S. 260 f., Abb. 3—5.

[3] Über die Benennung vgl. Studniczka, *Neue Jahrb.* 1912, S. 249 f.

[4] Smith, *a. A.*, Taf. 33—36; Collignon-Boissonas, Taf. 126—128.

Gründe für den Plan einer Änderung der Darstellung so kurz nach der ersten Ausführung massgebend gewesen sind, können wir nur erraten, ohne Gewissheit zu bekommen. Von den beiden stehenden Jünglingen mit Schildern entspricht der r. in der Haltung dem Typus des Polykleitos; nur ist das Spielbein weiter zurückgesetzt als bei dem Doryphoros. Der andere steht mit beiden Füssen fest auf dem Boden, die l. Hüfte muss der Stellung der Beine entsprechend gesenkt gewesen sein. Dagegen ist die r. Schulter in Folge der Haltung des Armes erhoben.

Diese Lekythos, eine der grössten aller überhaupt erhaltenen, bezeichnet den vollen Sieg der polykletischen Normen. Die vorhergehenden Werke standen unter ihren Zeitgenossen vereinzelt da, vom Anfang des Peloponnesischen Krieges ist das neue Standmotiv Gemeingut geworden. Eine vollständige Aufzählung aller Werke, die dasselbe zeigen, wäre überflüssig. Ich will hier nur einige Reliefs anführen, die besonders typisch sind, wie die schöne Stele in Palermo, Conze 935, Taf. CXCII, deren klare wirkungsvolle Linien, Ausbreitung in der Fläche und knitteriges Gewand es verbieten, mit der Datierung weit unter den archidamischen Krieg herabzugehen.[1]

Einen fest datierten Terminus ante quem für das Eindringen des polykletischen Stiles giebt die Kore des Urkundenreliefs von Eleusis vom Jahre 421/0, Abb. 39.[2] Während der sanfte Rhythmus derselben mit der milden Neigung des Kopfes nach der Standbeinseite die Lehren des argivischen Meisters verkörpert, tritt uns in den Figuren der Demeter und der Athena mit ihren ganz horizontal gerichteten Schultern bei klarer Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein ein anderer Geschmack entgegen. Auch die aufgerichteten Köpfe, der der Demeter geradeaus, der der Athena nach ihrer r. Seite gewendet, verstärken diesen Eindruck. Es können hier Rücksichten auf den Zusammenhang mit der tektonischen Form des Reliefs, das Bestreben, gerade die Eckfiguren in einer dem Rahmen möglichst entsprechenden Haltung zu zeigen, mitgesprochen haben.

Durch die Schrägstellung der Figuren zum Grund und durch die Lösung der hiermit verbundenen Probleme unterscheidet sich die der Nikebalustrade etwa gleichzeitige Lekythos der Phano und der Kallippis, Abb. 42 f. Conze, 294, Taf. LXX[3] von dem Urkundenrelief. Dieses bevorzugt ausschliesslich die Ansichten gerade von vorn oder von der Seite. Der Typus der Figur r. auf der Lekythos in Schrägansicht und halber Schrittstellung gehört von dieser Zeit an

[1] Der polykletische Einfluss ist schon von Curtius, *A. M.* XXXI 1906, S. 183 Anm. bemerkt.

[2] Philios, *A. M.* XIX 1894, S. 163 f., Taf. VII, Photo Alinari, Nr. 24797; die Inschrift jetzt *I. G.* I ed. min. Nr. 81; im Index s. v. Πρέπις Εὐφήρου unrichtig das Jahr 422/1 angegeben.

[3] Kirchner, *a. A.* Nr. 12184.

zu dem stehenden Répertoire der Steinmetzen. Das Ausbiegen der Hüfte über dem Standbein wird manchmal stärker, manchmal schwächer gebildet. Das entscheidende und für den Rhythmus bezeichnende bleibt die S-förmig gebogene Linie, die die Mittelachse des Körpers beschreibt. So finden wir den polykletischen Rhythmus z. B. auf dem schönen Relief der Mika und des Dion, Conze 157, Taf. XLVIII.[1]

Die polykletischen Rhythmen sind schon um 450 in Attika bekannt geworden und von einer der dort wirksamen Bildhauerschulen nachgeahmt. Die am Parthenon wirksamen Künstler scheinen die Anregungen nur mit Widerstreben aufgenommen zu haben. Dabei können sehr wohl Rücksichten auf die architektonische Verwendung der Reliefs massgebend gewesen sein. Auch Agorakritos scheint sich — wenn man nach dem einzigen erhaltenen ganzen Oberkörper eines Mannes Abb. 17 urteilen darf — auf seinen Basisreliefs in Rhamnus ablehnend verhalten zu haben.[2] Bei einigen Kriegerdenkmälern haben wir dann den Einfluss des Polykleitos deutlich beobachten können. Es ist wahrscheinlich, dass hierbei die von Polykleitos für Athen ausgeführte Statue des Artemon, der im samischen Kriege 440—439 als Ingenieur wichtige Dienste leistete, den Anlass gab. Die Statue wird von Perikles oder dem Abgebildeten selbst aus dem Ertrag der samischen Kriegsbeute geweiht worden sein. Wir können sie mit Sicherheit in die 430-er Jahre setzen.[3]

Auf dem Urkundenrelief Athen N. M. 1419 oben S. 32 findet sich noch keine Spur der polykletischen Ponderation. Die Adoranten stehen alle nach l. gewendet mit vorgesetztem r. Bein. Die nackten oder durch den Mantel sichtbaren Oberkörper sind straff aufgerichtet ohne Biegung oder seitlicher Verschiebung.

Auf dem Kybelerelief aus Tanagra Athen 1421 ist die Stellung etwas freier geworden.[4] Bei dem Manne und der letzten der Frauen ist eine Art Halbprofil erstrebt; die beiden Frauen in der Mitte des Bruchstückes sind von vorn abgebildet. Der Mann und die zweite Frau zeigen ihre Köpfe in Schrägansicht, der der letzten steht im Profil nach l., während die erste den ihrigen umgedreht hat, so dass er nach r. vom Beschauer gekehrt ist. Kleine Verschiebungen in der Stellung der Hüften und Schultern lassen polykletischen Einfluss vermuten; bei der Frau neben dem Manne ist die l. Hüfte stark nach aussen verschoben, bei ihrer Nachbarin entspricht dem r. Spielbein eine Sen-

---

[1] Kirchner, *a. A.* II, S. 456, Nr. 4493 a.

[2] Pallat, *Jahrb.* IX 1894, Taf. 2, Svoronos, *Nationalmuseum*, Taf. XLI.

[3] Vgl. Anti, *Mon. ant. Lincei XXVI*, S. 556. Für einen Aufenthalt des Polykleitos in Athen ist die Nachricht von der Statue des A. nicht entscheidend. Dieser Aufenthalt ist aber auch sonst bezeugt.

[4] Svoronos, Taf. XLV, S. 363 ff.; Gurlitt, *Arch. Zeit.* 1880, Taf. 18; A. A. 1250.

kung der l. Schulter, die an der Lage der Brüste abzulesen ist. Die Gesichter mit den dicken Augenlidern stehen auf der Stufe der jüngeren Parthenonmetopen. Die erste der Frauen hat die vom Knie des Spielbeines herabhängende Steilfalte, für die die Athena Parthenos und die Demeter in Cherchel die jüngsten Beispiele unter den Peplosfiguren des 5. Jahrhunderts abgeben. Am Urkundenrelief aus Eleusis 421/0 und den Koren des Erechtheion fehlt sie; an der Figur 21 am Ostfries des Niketempels ist sie verkümmert und seitlich verschoben. Die Gürtung der Frau r. auf dem Relief entspricht in der Höhe der Iris des Ostfrieses vom Parthenon. Bei den beiden anderen, die ihren Peplos nach argivischer Art gegürtet haben, sind die Gewänder enger und weniger stoffreich als an dem Friese, ein, wenn auch unsicheres, Indizium etwas höheren Alters. Der überfallende Bausch und der Rand des Überwurfs haben die Form des in der Mitte flachen Bogens, die ungefähr seit der Jahrhundertmitte bräuchlich war. So vereinigen sich die stilistischen Merkmale, die in die 440-er Jahre weisen.

In vielen Fällen werden besondere Gründe für die Wahl einer strengeren Stellung als die polykletische massgebend gewesen sein. So besonders bei Götterbildern, die in architektonischer Umrahmung dem Kultus dienen sollten, und von diesen aus sind viele Darstellungen auf Reliefs zu verstehen, die den polykletischen Rhythmus nicht annehmen. Auch rein künstlerische Rücksichten auf den tektonischen Rahmen können massgebend gewesen sein, wie es oben für das eleusinische Urkundenrelief angenommen wurde.

Als Beispiel für das erstere will ich das Nymphenrelief des Archandros zitieren, Athen 1329[1], dessen Stil in die 430-er Jahre weist. Die Art, wie der jonische Chiton der Nymphe l. gearbeitet ist, ist eine Vereinfachung und Übersetzung in kleinen Masstab des Stils des Chitons der Moiren K—M des Ostgiebels. Sowohl die breiteren Faltenhöhen, die über ihn hinlaufen, als die Flächen dazwischen sind noch durch eine Anzahl Ritzlinien belebt. Mit der Verkleinerung des Formates tritt eine ganz zeichnerische Art in Erscheinung. Die plastische Fülle und Rundung wird aufgegeben zu Gunsten der deutlicheren Linien. Dies ist noch deutlicher an dem Mantel dieser und dem Peplos der anderen Nymphe. Die Faltenrücken sind durch schmale Rillen je in zwei Teile zerlegt. Die lineare Wirkung ist an allen Teilen vorherrschend. Das vom Halssaume herabhängende Faltendreieck läuft an der l. Nymphe nach unten weiter, während es bei der r. ein kleines Stück oberhalb des Saumes des Überhangs endigt. Bei der ersteren ist die Stellung der Hüften und Schultern chiastisch im Sinne des Polykleitos, bei letzterer ist der Oberkörper gerade aufgerichtet. Der Bogen des Bausches ist gleichmässiger gerundet als an dem Kybelerelief Athen 1421.

[1] Svoronos, *a. A.*, Taf. XLIV; B. B. 439 a; A.-A. 1242.

Vergleichshalber möchte ich noch auf einige Werke nichtattischer Herkunft hinweisen, in denen der Einfluss des Polykleitos deutlich ist.

Die Stele eines Jünglings mit Hund aus thespischem Marmor, Rodenwaldt, *Jahrb.* XXVIII 1913, S. 316 f., Taf. 25,1 zeigt in übertriebener Weise das Bestreben, den neuen Rhythmus darzustellen. Dabei zeigt die Mittellinie des Oberkörpers eine Steifheit, die beweist, dass der Künstler das Problem noch nicht ganz erfasst hatte. Dagegen sind die Umrisse nach der neuen Typik geformt. Die Verhältnisse dieser Stele sind nur ein wenig schwerer als die der bekannten Stele eines Kriegers in Konstantinopel, die nach einer nicht ganz wahrscheinlichen Angabe aus Pella stammen soll.[1] Die schmalen Leisten, die das Bildfeld an den Seiten begrenzen, lassen sich auch vergleichen. Die beiden Reliefs haben die Weichheit aller Umrisse und Linien gemeinsam und die Abhängigkeit von dem argivischen Meister, auf die Mendel im Katalog hingeweisen hat. Wo die konstantinopolitaner Stele gearbeitet ist, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Attika und der Peloponnesos können dafür nicht in Betracht kommen. Eine inseljonische Werkstatt scheint mir am wahrscheinlichsten für das aus parischem Marmor gearbeitete Werk. Da dieselben Stileigentümlichkeiten auch bei der auf Kreta gefundenen Stele in Kandia vorkommen[2], die der Kriegerstele näher steht als die thessalischen und thasischen Arbeiten, die Brunn einmal mit dieser zusammengestellt hat, scheint mir die Annahme einer besonderen führenden nordgriechischen Kunstschule im 5. Jahrhundert unberechtigt. Die Stele in Konstantinopel kann frühestens um 450 entstanden sein. Noch auf dem Orpheusrelief kommen Augen vor, die altertümlicher gebildet sind. Das schmale Mäntelchen, das vorn über die l. Schulter des Hopliten fällt, zeigt an der Schulter Falten, die sich in einander schieben und brechen, Motive, die erst am Parthenonfries voll ausgebildet zu belegen sind. Die Kandiastele hat in einem Relief mit dem Kopfe eines bärtigen Mannes ihr nächstes etwas ältere Gegenstück.[3] Dieses ist aus parischem Marmor und auf Paros gefunden. Die Haarbehandlung zeigt dieselbe liebevolle auf alle Einzelheiten eingehende Art, der Stil des Gesichts ist derselbe in einer etwas älteren Ausprägung. Das fein gegliederte Profil, das den Übergang vom Bildfelde zum Giebel bildet, ist ein weiteres Bindeglied zwischen den beiden Stücken. Ob auch an der Kandiastele der Einfluss des Polykleitos bemerkbar war? Auf der Spitze des Scheitels glaubt man in Seitenansicht den Haar-

[1] Mendel, *Catalogue des Musées ottomans* I, Nr. 39, S. 132 ff.; Brunn, *A.M.* VIII 1883, Taf. 4; *B C H* VIII 1884, Taf. XI; *F.-W.* Nr. 37, Reinach, *Rép. reliefs* II, 166, 4; Rodenwaldt, *a. a. O.*, S. 318, Abb. 2.

[2] Benndorf, *Jahresh.* VI 1903, S. 1 ff., Taf. I, Reinach, *Rev. arch.* XVII 1911, S. 433 ff.; Rodenwaldt, *a. a. O.*, S. 319, Abb. 3.

[3] Buschor-Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, Text, Abb. 30.

stern zu erkennen, der ein so bekanntes Kennzeichen der polykletischen Jünglingsköpfe ist. Jedenfalls ist die Ausarbeitung der einzelnen Locken als eine Entlehnung aus der Bronzeplastik anzusehen. Sie ist in Marmor besonders mühsam auszuführen, während sie an den Wachsmodellen der Bronzewerke leicht zu modellieren war. Da ist die Haarbehandlung des alten Karystiers auf einer berliner Stele weit mehr marmormässig.[1] Die Weichheit, die dem Stil der jonischen Reliefs eigen war, zeichnet auch ihn aus. Die Falten des Mantels sind weich und gerundet, die Rillen flach geführt, so dass nur mässige Schattenwirkungen entstehen. Die Anordnung des Mantels, der in einem plastisch vollen Bausch vor den Leib gelegt ist, entspricht frühestens der Stilstufe des Parthenonfrieses. Das Überschneiden und Sich-kreuzen der Falten am Bausch fand sich besonders ausgeprägt an der Gruppe von Königen auf Platte VI des Ostfrieses. Aber die ganz andere Art der Ausführung im Einzelnen, die auf der Verschiedenheit der Schulen beruht, erschwert jeden Vergleich. Unter der Palmette erscheinen die kleinen Akanthosblätter wie an der Stele Giustiniani; die grossen Voluten des Akroterion sind zierlicher als an dieser und ein Mal mehr geschwungen; sie liegen ganz in einer Fläche, während dort ihre Enden nach vorn verschoben waren.

Schon Wiegand und Rodenwaldt haben das grosse, von ersterem publizierte Weihrelief auf Samos an die sogenannte Pellastele angeschlossen.[2] Ersterer hat es dem Ausgang des V. Jahrhunderts zugewiesen, während letzterer es gegen die Mitte des Jahrhunderts hinaufrücken will. Die von gerade geschnittenen Rändern eingefassten Faltenrücken an der sitzenden Figur erinnern an die des Poseidon im Ostfries des Parthenon. Die Beine drücken sich aber mehr durch den Stoff hindurch als dort und die zwischen den Knien gedrängten Bogenfalten zeugen für eine jüngere Stilstufe, welche der der Parthenongiebel näher kommt. Man vergleiche z. B. die r. Seitenansicht der Göttin K. im Ostgiebel bei Collignon-Boissonas, Taf. 51. Unter den Grabdenkmälern gehört die Stele der Aristylla, Conze 115, Taf. XXIV einer älteren Stufe, während das Denkmal der Eutamia, *ebda* 66, Taf. XXVIII und das Relief *ebda* 103, Taf. XXV in der perspektivischen Darstellung der von der Seite abgebildeten Knie verwandt sind (oben S. 127 ff.). Diese Reliefs weichen aber durch ihren weicheren Gewandstil, der die Kleidung deutlich als wollen bezeichnet, von dem samischen Weihrelief ab. Die seitlich scharf abgegrenzten Faltenrücken weisen auf einige Stücke des Erechtheionfrieses voraus, z. B. auf das Fragment *Ant. Denkm.* II Taf. 33, 23, aber die Formen der Beine sind hier noch mehr verdeutlicht. Wie dieses Bruchstück zeigt, war den Künstlern des

[1] Berlin 736, *Kurze Beschreibung*[3], Taf. 29.

[2] Wiegand, *A. M.* XXV 1900, S. 170. Taf. XIII; Rodenwaldt *a. a. O.* S. 319, Anm. 1.

Erechtheionfrieses eine reichere Ausbildung der Faltenpartie zwischen den Knien geläufig. Das samische Relief gehört demnach zwischen den Parthenon und den Erechtheionfries und wird wahrscheinlich näher an den ersteren zu setzen sein, also um 430.

Man bekommt von diesen jonischen Reliefs den Eindruck, dass ihre Künstler mit grosser Zähigkeit an gewissen Eigenheiten der stilistischen Ausführung festhielten, die sich durch mehrere Generationen belegen lassen. Es war besonders eine Weichheit der Umrisse, das Vermeiden von scharfen Linien und eine sehr sanfte Modellierung der Oberfläche, die sie als gemeinsames Merkmal von den Arbeiten aus anderen griechischen Pflegestätten der Kunst unterscheidet. Aber man sieht, dass sie sich mit Eifer den Neuerungen anderer Kunstrichtungen anschlossen und sie nachmachten. Neue Erfindungen und Fortschritte gingen dagegen nicht von ihnen aus. Ihre Stärke lag in der technischen Meisterschaft bei der Behandlung des Materials, dessen Schönheit sie voll zu geben verstanden.

VIII. KAPITEL.

Zur Chronologie der Werke der sog. Paioniosschule.

Die mit dieser Gruppe verknüpften chronologischen Fragen bieten grosse Schwierigkeiten, so lange feste Stützen für die Datierung der Hauptwerke fehlen. An diesem Ort muss der Versuch einer Zeitbestimmung gemacht werden wegen ihrer Bedeutung für die Beurteilung der Tendenzen und treibenden Kräfte in der attischen Kunst des perikleischen Zeitalters. Es handelt sich vor allem um die Nike des Paionios, die Friese und Statuen des Nereidendenkmals von Xanthos und die Reliefs vom Heroon zu Gjölbaschi-Trysa. Mit der Datierung hängt aufs nächste die Frage der Urheberschaft des auf den Parthenongiebeln vertretenen Stiles zusammen.

Nach den Ausführungen G. Körtes *Jahrb.* XXXI 1916, S. 257 ff., die die bisher behauptete nahe Verbindung zwischen den Gemälden des Polygnot und den Friesen von Gjölbaschi lösen, steht einer Datierung dieser in den Anfang des IV. Jahrhunderts nichts im Wege. Dafür spricht der lebhafte Stil und die entwickelte Art der Gewandbehandlung. Die Peplostracht der stehenden Frauen auf Benndorf, *Gjölbaschi*, Taf. VII[1] ist in der attischen Kunst der perikleischen Zeit ausgebildet und entspricht einer noch jüngeren Stilstufe. Die scharfe Trennung zwischen Stand- und Spielbein, der stark geschwungene Rhythmus auch der stehenden Frauen, bei denen die Hüfte über dem Spielbein derart gesenkt ist, dass über der anderen eine tiefe Einschneidung in den Körperumriss entsteht, weisen die Reliefs wenigstens in die Zeit nach dem archidamischen Krieg. Das Urkundenrelief von 421, Abb. 39, ist im Bezug auf den Körper rhythmus weit strenger. Die perspektivische Schräge in dem Bilde des sitzenden Königs auf den Mauern der belagerten Stadt gehört auch erst der Zeit vom Ende des 5. Jahrhunderts an, Benndorf *a. A.*, Taf. XII (Photo WLHA 8). Der Mantel des Freiers r. auf Photo WLHA 4, Benndorf, Taf. VIII, hat seine nächste Analogie auf der Nikebalustrade. Noch weiter hinab führen

[1] Photo WLHA, Nr. 12.

uns die Gespanne, von denen immer ein Pferd den Kopf nach rückwärts wendet. Diese Kopfdrehung und die Staffelung der Pferde vor einander findet sich noch nicht auf den attischen Reliefs mit Wagenszenen, dem des Echelos und der Basile und dem Berliner aus Brygindara.[1]

Die Nike des Paionios wird von vielen Gelehrten in die 450-er Jahre datiert.[2] Andere dagegen haben den Ansatz in die 420-er Jahre vorgezogen. So hat Pomtow zuletzt *Jahrb.* XXXVII 1922, S. 55 ff., zu beweisen gesucht, dass eine genaue Replik der Nike auch in Delphi aufgestellt war, und bekämpft in Zusammenhang damit auch die Hinaufdatierung der olympischen Nike.[3]

Auf Grund der von ihm *a. a. O.*, S. 57 und 66 gegebenen Aufnahmen der Oberseite des delpischen Postaments, das er für eine bronzene Wiederholung der Paioniosnike in Anspruch nahm, ist es schwer zu einem abschliessenden Urteil zu kommen, da der durch die Löcher II—IV bedingte Umfang der Stützfläche des delphischen Stückes nicht gesichert ist, und ausserdem die von Pomtow, S. 52 Anm. 2, bemerkte Unstimmigkeit in den Abmessungen der nach rückwärts laufenden Seiten des Dreiecks — 110 Cm. in der Skizze gegen 135 in Wirklichkeit — die Bestimmung der Lage der Löcher unsicher erscheinen lässt. Am sichersten scheint auf Grund der gegebenen Umstände, unter denen die Vermessung ausgeführt wurde, der Ansatz des Loches I, obwohl Pomtow gerade dieses mehr nach r. rücken will, als in der Zeichnung von Aly angegeben ist. Diese Verschiebung wäre notwendig, wenn man aus anderen Gründen sicher wüsste, dass das Postament eine genaue Wiederholung der Nike in Olympia getragen habe. Jetzt wirft seine Lage die ganze Pomtowsche Hypothese von der genauen Übereinstimmung über den Haufen. Denn wenn die Statue auf der Basis der olympischen Nike genau geglichen hätte, dann würde die vorderste Verankerung der Stützfläche gerade da gelegen haben, wo am wenigsten zu tragen war, und wo die Verankerungsstangen nicht nach oben weiter geführt werden konnten. Zu den Pomtowschen Rekonstruktionen des Aufbaus des Postaments ist zu bemerken, dass die grosse Verschiedenheit der Profile des oberen Abschlusses gegen die Gleichheit der auf ihnen aufgestellten Statuen spricht. Obwohl schmaler, hat dass olympische in seinem Umriss mehr tragende Kraft ausgedrückt. Die Schräge der Ausladung ist der breit und mächtig darüber schwebenden Figur angepasst. Das Profil des oberen Schlusstücks in Delphi ist zwar höher und hat gleich unten weit stär-

[1] Svoronos, *Nationalmuseum*, Taf. XXVIII, S. 259 f., Berlin, *Kurze Beschreibung*[3], Nr. 1545, Taf. 25; Kekule, *Echelos und Basile, 65. Berl. Winckelmannsprogramm*, S. 1 ff. u. Taf. I—III.

[2] Bulle, *Der schöne Mensch*[2], Sp. 256 ff., Taf. 123; Schröder, *Jahrb.* XXIX 1914 S.; 154 ff. Schrader, *Phidias*, S. 177 f.

[3] Curtius, *Gnomon* I 1925, S. 11, lehnt auch die Hypothese Pomtows von der Replik der Paioniosnike ab.

kere horizontale Ausladung, aber die mehr der Senkrechten angenäherten Linien des Profils passen unbedingt besser zu einer schmaleren Figur als Pomtow annimmt. In seiner Abbildung 9 wirkt ausserdem der sog. Luftberg, der bei der olympischen Figur in den Sockel eingesenkt war, ganz erdrückend auf das Kapitell darunter.

Pomtows übrige Ausführungen über die Zeit und den Anlass der Dedikationen in den beiden Heiligtümern behalten ihren Wert für den Zeitansatz des delphischen Denkmals.

Die Freiheit und Sicherheit der Gewandbehandlung der Paioniosnike, besonders des nach hinten flatternden Mantels sind vor 450 nicht denkbar. Das Original des Kopfes, dessen Formen gewöhnlich als Hauptstütze für die frühere Datierung angeführt werden, ist in grossem Masstabe für die Fernsicht gearbeitet. Daher ist es nicht zu verwundern, dass er, in der Nähe gesehen, eckig und hart aussieht. Schrader hat *Phidias*, S. 254 ff. in Abb. 232—235 die Nike mehreren Figuren aus dem Westgiebel des Parthenon gegenübergestellt. Aus dem Vergleich ergiebt sich mir, dass die Motive der ersteren vereinfachte Auszüge aus denen der letzteren darstellen. Bei dieser stilistischen Bearbeitung ist nun die Ausdruckskraft der übernommenen Elemente einheitlich in den Dienst der gewollten Wirkung gestellt, vgl. z. B., wie viel kräftiger der kleine Rand des Überfalls unter dem Gürtel an der Nike vom Winde erfasst wird. Und der Bausch der Nike und die Faltenbildung an ihm hat in dem Fragment 16 des Erechtheionfrieses einen viel näheren Verwandten als an der Iris des Westgiebels[1], und diese Parallele weist uns auch für den Zeitansatz in die richtige Gegend.

Die Hinaufdatierung der Nike um 450 ruht auf der Vergleichung Sauers mit dem Kopf der Apollostatue Ince, deren Körper noch in vorpolykletischer Haltung dargestellt sein soll.[2] Der Typus des Kopfes an sich würde sich gut mit der Datierung in die 420-er Jahre vereinigen, aber die Haltung und Modellierung des Körpers ist mit dieser Datierung unvereinbar. Die Einzelformen sind weich und fliessend, die verschiedenen Muskelpartien gleiten sanft in einander über. Wir hatten oben im II. Kapitel die zahrte Weichheit der jonischen Reliefs um die Mitte des 5. Jahrhundets berührt. Aber der Apollo stimmt nicht ganz mit diesen überein. In der Behandlung der Fläche steht er den Antinousstatuen näher.[3]

Die von Sauer zitierten nordgriechischen Stelen zeigen Figuren mit festerem Stand. Die Ähnlichkeit besteht in dem Vorsetzen des einen Fusses mit nur schwacher Biegung des Knies. Am Apollon Ince ist das Motiv viel weiter

[1] *Ant. Denkm.* II, Taf. 31.
[2] Sauer, *Jahrb.* XXI 1906, S. 163 ff.
[3] B. B., Taf. 70.

durchgebildet als an jenen Reliefs. Man beachte die leise Biegung auch des r. Knies, die Verschiebung der Hüften, der in Vorderansicht so enge Stand der Füsse, der diese Statue von allen Apollines der Übergangszeit unterscheidet. Letzteres Merkmal gehört entwicklungsgeschichtlich nach dem Diadumenos des Polykleitos. Bei von vorn gesehenen Figuren werden auf den Vasenbildern des V. Jahrhunderts die Füsse nie so nahe aneinander gerückt wie bei der Statue Ince.[1] Erst der aus einem Kylix trinkende Heros auf der Ficoronischen Cista zeigt die enge Fusstellung.[2]

Bei einem Vergleiche mit der Stephanosfigur bemerkt man, dass die seitliche Biegung des Rumpfes, die eine Folge der gewählten Beinstellung ist, weit weniger ausgeprägt ist. Man bemerkt keine Anstrengung des Künstlers; wie spielend ist das Problem der Ponderation gelöst. Es wird für den Künstler des Apollon Ince kein neues Problem mehr gewesen sein. Sauer sagt selbst S. 170, »sehe man, wie gefällig dem Künstler die Verschiebung von Hüft- und Schultergürtel gelungen ist und beobachte die von archaischem Schema völlig befreite Durchbildung des weichen Ephebenkörpers». Diese Eigenschaften passen nicht in das Zeitalter der Olympiagiebel. Für die Darstellung des Ephebenkörpers in einer Zeit, die der von Sauer vorgeschlagenen nicht allzu weit abliegt, vergleiche man die trockenen scharfen Formen des Eros Soranzo in Petersburg und — um an jonisches zu erinnern — die viel stärker ausgeprägten Einzelformen des Eros auf dem Thron in Boston. Das Standmotiv des Apollon Ince kommt auch nicht an dem jonischen Satrapensarkophag vor (oben S. 11 ff.). Dort findet man nicht diese preziös elegante Ausbildung des Schrittmotivs sondern kräftigere Formen desselben, die teilweise von Polykleitos abhängen. Der von Sauer durch Gegenüberstellung der Abbildungen S. 172 f. gemachte Vergleich mit der Nike des Paionios lässt auch tiefgehende Unterschiede erkennen.

Erstens ist zu bemerken, dass die Beinstellung der Nike in Wirklichkeit anders ist als in der gerade von vorn aufgenommenen Aufnahme S. 173 erkennbar ist. Der r. Fuss ist viel weiter zurückgezogen als bei dem Apollon. Während bei diesem das r. Bein in seiner Funktion dem Standbein der polykletischen Figuren am nächsten kommt, entspricht diesem bei der Nike das vorgesetzte l. Bein. Bei dieser finden wir klare Sonderung der Teile und Glieder, bei dem Apollon fliessen diese in einander über.

Die Durchbildung des Standmotivs der Statue Ince hat die künstlerische Arbeit der polykletischen Schule zur Voraussetzung. Diese war für den Künstler des Apollon ein überwundener Standpunkt. Die Charakteristik der Einzel-

[1] Vgl. Pfuhl, *Malerei* Nr. 513 — 515, 517, 522, 524, 529, 532—534, 536, 538, 542, 544, 549—556, 558, 563 f., 574, 576, 578—580, 591, 595—598.

[2] Am bequemsten bei Pfuhl, *Malerei* Nr. 623.

formen des Körpers und der Glieder ist frühestens gegen Ende des V. Jahrhunderts möglich. Mahler hat schon bemerkt, dass dieser Apollon »den Elektizismus in seiner weitesten Ausbildung zeige» und »an dem ganzen Kerl fast gar nichts mehr Original zu nennen» sei.[1] Die Statue Ince gehört in das 2. Jahrhundert n. Chr. Die Spuren von Nachbildung eines Bronzeorginals, die Sauer an dem Kopfe fand können entweder als an den Kopien erworbene Gewohnheiten ihres Schöpfers oder als Zeugen für ein eklektisches Bronzeoriginal etwa aus hadrianischer Zeit gedeutet werden. Ein solches liegt z. B. in der Apollostatuette aus Sutri im Thermenmuseum vor.[2]

So wird man in ihm wenn nicht eine eklektische Kopie, die in Kopf und Torso verschiedene Originale abbildet, eine klassizistische Neuschöpfung der Römerzeit sehen.

Auch der Zeitansatz des Nereidendenkmals ist lange umstritten gewesen. Michaelis hat bei seiner Publikation dasselbe in die erste Hälfte des IV. Jahrhunderts gesetzt.[3] Er stützte sich dabei auf den Stil der Bildwerke, die er abhängig von den Friesen des Parthenon und des Niketempels zu Athen sowie des Apollotempels zu Bassai fand. Dazu betonte er, dass das jonische Kapitell des Erechtheions dem des Nereidendenkmals als Vorbild gedient habe. Ausserdem bewegten ihn historische Gründe, indem er, nach dem Vorgang, von Urlichs, die Darstellungen des kleineren Frieses B auf die Eroberung von Telmessos durch den lykischen Dynasten Perikles bezog, der in die 370er—360er Jahre datiert wird. Im Gegensatz hierzu vertrat Furtwängler einen höheren Ansatz des Denkmals und wollte es zuletzt vor den Parthenon rücken.[4] Mit der Datierung in das V Jahrhundert ist ihm Benndorf gefolgt.[5] Dagegen hat Six sich mehrere Male für den von Michaelis vorgeschlagenen Zeitansatz ausgesprochen, ohne aber mit seinen Gründen durchzudringen.[6] Auf den frühen Ansatz Furtwänglers gestützt hat dann Br. Schröder eine für die Beurteilung der attischen Skulptur im perikleischen Seitalter folgenschwere These aufgestellt, dass aus Jonien kommende Künstler die attischen am Parthenon verdrängt und den Stil der Metopen und des Frieses durch einen von diesem grundverschiedenen nach Vorbildern der Malerei ausgearbeiteten ersetzt hätten. Als Heimat dieses neuen Stils bezeichnet er besonders den nordwestlichen Teil Kleinasiens um die blühende Handelsstadt Kyzikos herum.[7]

[1] Mahler, *Polyklet und seine Schule,* S. 130 ff.

[2] Paribeni, *Guida* 1920, Nr. 457 Inv. 59653; *Not. scavi* 1912 S. 373; Mariani, *Boll. d'arte* 1913 S. 237; Cesano, *Boll. com.* 1915 S. 95.

[3] *Ann. dell'inst.* 1875, S. 169 ff.

[4] *Arch. Zeit.* 1882, S. 359 ff.; *Meisterwerke,* S. 220 Anm. 4.

[5] Benndorf, *a. A., Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses* XII 1891, S. 49 ff.

[6] *J. H. S.* XIII 1892—3. S. 123 ff.; *Jahrb.* XX 1905, S. 155 ff.

[7] Schröder, *Jahrb.* XXIX u. XXX 1914 f., S. 123 ff.

Eine Vorbedingung dieser These ist es, zu zeigen, dass die ostgriechische Kunst wirklich der festländischen, speziell der attischen so ungeheuer weit voraus geeilt war. Als Hauptwerk der ersteren in jener Zeit weist man auf das Nereidenmonument von Xanthos, dessen Reste jetzt in London aufbewahrt werden.[1] Dann haben Körte *a. a. O.* und Klein sich mit gewichtigen Gründen für die Datierung in das Ende des V. bzw. in das IV. Jahrhundert ausgesprochen.[2]

Aber noch kürzlich hat Reisch in der Ausgabe von George Niemanns Rekonstruktion des Denkmals die Datierung um 460 vertreten.[3] Dagegen hat eben Krischen *A. M.* XLVIII—XLIX 1923—1924, S. 69 ff., von einer Analyse der architektonischen Einzelheiten des Gebälkes ausgehend, das Grabmal mindestens der Zeit nach dem Erechtheion zugewiesen und es in die Nähe des sidonischen Klagefrauensarkophages stellen wollen. Dagegen hat Br. Schröder in einer Nachschrift zu Krischens Aufsatz an der Frühdatierung der Skulpturen festgehalten. Sein Vorschlag, anzunehmen, die Reliefs und die Statuen hätten fast 100 Jahre fertig und unbenutzt dagelegen, ehe sie an dem Denkmal ihren passenden Platz fanden, ist ein Notbehelf, der über die tatsächliche Aporie nicht hinwegtäuschen kann. Man wird sich für die eine oder andere Datierung des ganzen Denkmals entschliessen müssen. Man muss hoffen, dass unsere Kenntnis von der jonischen Architektur in Kleinasien im 5. Jahrhundert sich erweitern wird, so dass wir auch über die unmittelbaren Vorstufen der Akropolisbauten urteilen können.

Die Gewandbehandlung der Nereiden von Xanthos hat Br. Schröder, *a. a. O.* beschrieben. Dazu will ich betonen, wie grosszügig die Hauptfalten an den Gewändern hervorgehoben sind. Einige wenige starke Faltenrücken sind für die Wirkung bestimmend.[4] Unter den Vasenbildern aus der Mitte des Jahrhunderts, die er als Beispiel für denselben Stil anführt, fehlt gerade diese Gliederung, die doch für die Wirkung des Stils so bezeichnend ist. Nur wo die Gewänder noch steif herabhängen, finden wir eine klarere Einteilung der Einzelfalten.[5] Die schüchternen Anfänge einer freieren Zeich-

[1] *Brit. Mus. Cat. of sculpt.* II, S. 1 ff. Nr. 850—944.

[2] *Jahrb.* XXXIII 1918, S. 1 ff. Auf die Einzelheiten dieses Aufsatzes einzugehen, ist hier nicht der Ort. Die Erörterungen über das Datum des Nereidendenkmals scheinen mir haltbar, auch wenn man den vorhergehenden Abschnitten nicht zustimmen kann. Den Maler Mikon als Meister der Olympiagiebel zu bezeichnen, heisst doch die Tragkraft der stilistischen Vergleiche mit den Vasenbildern zu überspannen.

[3] Mir in Schweden noch nicht zugänglich.

[4] B.-B., 211—213, Schröder, *a. a. O.*, Abb. 1—3.

[5] Amazonen des Kraters von Ruvo in Neapel, Schröder, *a. a. O.*, Abb. 6; Pfuhl, Abb. 505, F.-R., Taf. 26—28; Beazley, *Vasenmaler*, S. 337, Nr. 4, Gigantenvase von Altamura, Schröder, *ebda*, Abb. 7 u. 8, Pfuhl, Abb. 510; Beazley, *ebda* S. 333 Nr 1.

nung auf den Ärmeln der Hera und der Athena der Gigantenvase aus Altamura hätten eine lange Entwicklung durchmachen müssen, ehe sie die Vorbilder für die prachtvoll geschwungenen Faltenzüge der frei flatternden Gewänder der Nereiden hätten werden können. An den freier bewegten Gewändern der von Schröder zitierten Vasen sind die Faltenzüge durch dichtgestellte dünne, im Allgemeinen parallel verlaufende, Striche bezeichnet. Daraus konnte sich im Laufe der Zeit der freie, nicht auf die Darstellung der Einzelfalten, sondern auf den Gesamteindruck gerichtete Stil der Meister Aison und Meidias, der Talosvase und des Pariser Gigantenkraters entwickeln. Die unmittelbare zwingende Ähnlichkeit mit den Nereiden kann ich darin nicht erkennen. Einen Unterschied zwischen den Skulpturen und den Vasen hat Schröder selbst *a. a. O.*, S. 134 anerkannt und durch besondere stilistische Rücksichten der Vasenmaler erklären wollen. Die zwischen dem Nereidendenkmal und den mikonischen Vasen bestehende Kluft hat dann Studniczka weiter nachgewiesen, *Jahrb.* XXXI 1916, S. 220 ff.

Bei dem immer mehr wachsenden Zwiespalt zwischen der Vasenmalerei und der grossen Malerei haben für die Kenntnis von dem Stil der letzteren solche Gefässe besondere Bedeutung, die malerische Mittel verwenden, die über das auf den Vasen gewöhnliche hinausgehen. Der wohlbekannte Volutenkrater in New York ist besonders in der Wiedergabe der Gewänder durch manche bezeichnende Einzelheiten bemerkenswert.[1] Auf dem Chiton der einen der gegen die Hauptperson kämpfenden Amazonen sind die Faltentiefen durch dunklere Färbung bezeichnet. Über dem Gürtel finden sich so eine Anzahl rundlicher Faltenaugen angegeben. Ähnlich ist auch der zusammengerollte und um die Schultern gelegte Mantel ihres Gegners charakterisiert. Diese Art der Gewandwiedergabe zeigt nun ein Streben nach Rundung und plastischer Gestaltung der Einzelheiten, so dass ein möglichst natürlicher Eindruck erzielt wird. Hier giebt es nichts weder von dem ornamentalen Schwung der Nereiden noch von dem Streben nach einheitlicher, man möchte sagen impressionistischer Wiedergabe der gesamten Oberfläche der Kleider. Die nächste Analogie im Gebiete der jonischen Kunst bietet der Mantel des thasischen Philisreliefs, der wahrlich nichts mit dem scharfen und effektvollen Stil der Skulpturen des Nereidendenkmals gemein hat.

Auch die älteren polychromen Lekythen, die in die Jahrzehnte um 450 gehören stimmen zu dem eben aus dem Amazonenbilde erschlossenen Ergebnis.[2] Die Lekythos in Berlin mit Kore und Triptolemos Nr. 3276 eignet sich vortrefflich als Beispiel.[3] Der Akt der schreitenden Kore ist von dem Künstler

[1] Pfuhl, Abb. 506, Text. S. 535; F.-R., Taf. 75 f.

[2] Pfuhl, Abb. 529 ff.

[3] Riezler, *Weissgrundige attische Lekythen*, Taf. 13; Pfuhl, Abb. 531.

zuerst angelegt worden, und darüber hat er das Gewand gemalt, dessen Hauptfalten in wenigen vollen Strichen angegeben sind. Der Hergang entspricht dem von Schröder in der S. 69 zitierten Stelle beschriebenen Verfahren aber die Art der Strichzeichnung ist anders. Da die Vase stilistisch zu der Diphilosgruppe gehört, wird sie etwa 460 oder etwas später anzusetzen sein und also dem von Schröder postulierten Datum des Nereidendenkmals gleichzeitig sein. Der stilistische Urterschied fällt sofort in die Augen. Wie laufende Frauen etwa um 450 von den Malern dargestellt wurden, kann uns die Lekythos in Berlin Nr. 3245 lehren.[1] Auf dem Grunde ausgebreitete flatternde Mäntel kommen erst auf den Lekythen des IV. Jahrhunderts vor, z. B. Riezler, *a. A.* Taf. 96.

Die Malerei der Übergangszeit vom archaischen zum klassischen Stil, der Periode von den Perserkrigen bis zur Herrschaft des Perikles, war in der Gewanddarstellung naturalistisch gerichtet. Ihre Vertreter, unter denen wir die Namen Mikon und Polygnotos kennen, suchten mit einer Menge gut beobachteter Einzelheiten eine lebendige Anschauung des Stoffes zu geben. Wenn man in der Skulptur nach Parallelen für ihren Gewandstil sucht, findet man sie eher an den Olympiagiebeln als an dem Nereidendenkmal.

Das Bild, das die attischen Vasen von der gleichzeitigen grösseren Malerei vermitteln, zeigt, dass diese nach denselben Zielen strebte wie die attische Skulptur. Jede der beiden Schwesterkünste suchte mit ihren besonderen Mitteln die Wahrheit, die wirkliche Gestalt der Dinge. Einen optischen Schein vorzutäuschen war dem Geiste der Zeit zuwider.

Aber die *tralucida vestis* des Polygnotos, die Furtwängler suchte und um deren willen er das Nereidendenkmal in die Mitte des 5. Jahrhunderts datierte! Die Wiedergabe des Körpers unter dem Gewande kann damit nicht von Plinius und seiner Quelle gemeint gewesen sein, denn diese Art ist gerade auf den mit Polygnot gleichzeitigen Vasen im Rückgang begriffen. Sie wurde ersichtlich an den Vorbildern der Vasenmaler durch andere Methoden der Darstellung verdrängt. Und da liegt der Gedanke am nächsten, dass die Lösung des Polygnotos auf koloristischem Gebiet stattfand. In dem Farbton sehr dünner Gewänder hat er den Fleischton der Frauenkörper durchscheinen lassen. Aber diese Feinheiten der farbigen Darstellung waren den Vasenmalern unerreichbar. Die Bildhauer hatten es in der polygnotischen Zeit zuerst mit dem Probleme der naturgemässen Darstellung und Belebung der Tracht zu tun und konnten sich erst nach Lösung dieser Aufgaben an die Bildung der Körper unter den Gewändern wenden. Letztere Aufgabe lag aber so im Wesen und Entwicklungsgange der Plastik des 5. Jahrhunderts begründet, welche sich seit dem Ende des Archaismus die Darstellung der menschlichen

[1] Riezler, *a. A.*, Taf. 19.

Gestalt zur Hauptaufgabe gestellt hatte, dass das Bestreben der Bildhauer, die Körper durch die Gewänder darzustellen, auch ohne den Einfluss des Polygnotos verständlich ist.

Um die Zeit des Nereidendenkmals annähernd zu bestimmen, müsste es näher liegen, Vergleiche mit datierbaren Skulpturen auzustellen als mit den Vasenbildern, und zu sehen, in welche der sicher erschliessbaren Entwicklungperioden der Skulptur es hineinpasst. Ich muss mich damit begnügen, die in Brunn-Bruckmanns *Denkmälern* publizierten Teile zu behandeln.

Als besonderes stilistisches Merkmal dienen Schröder die durchscheinenden Gewänder, auf denen die Falten wie gezeichnet aufliegen. Über den Zusammenhang mit der Schwesterkunst, der Malerei, habe ich mich eben geäussert; für die flatternden Mäntel der xanthischen Reliefs hat Studniczka, wie ich S. 99 bemerkt habe, gezeigt, dass die Parallelen in der Vasenmalerei der Mitte des 5. Jahrhunderts fehlen. Mit dem Parthenonfriese verglichen machen die Chitone der Krieger einen jungen Eindruck. Der Stoffcharakter ist ihnen genommen, auch wo sie ziemlich ruhig herabhängen. Solche Einarbeitungen in den Faltentiefen wie bei dem vom Pferde fallenden auf B.-B., Taf. 214, 1 kommen in Attika erst an den Giebelfiguren des Parthenon vor und auch dort nur vereinzelt. Bei dem dort auf der Erde liegenden Manne ist die halbe Seitenansicht des Körpers nicht gelungen. Dazu giebt es in Athen kein Gegenstück, denn die attischen Künstler, die am Theseion und dem Niketempel arbeiteten, und Pheidias im Niobidenrelief umgingen die Schwierigkeiten, indem sie die Figuren mehr in der Fläche ausbreiteten. Auch an der Platte auf Taf. 214, 2 finden sich dieselben Stilmerkmale. Hier ist besonders der sehr steife Umriss der r. Seite der Amazone in der Mitte bemerkenswert. Mir scheint, dass man daraus keinen Schluss auf hohes Alter des Bildwerks ziehen darf. Gerade Einzelheiten der Körperbildung fanden ja bei den Meistern des strengen Stils besondere Pflege und diese hätten es sicher nicht versäumt, die Glutäen von den Weichen deutlich zu trennen. Die Steifheit ist der summarischen Ausführung zuzuschreiben, die hier wie — besonders deutlich — am Pferde ein Eingehen auf Einzelheiten vermied. Auf der Platte Taf. 215, 1 bemerkt man besonders die flatternden Gewänder, die ganz flach auf dem Grunde liegen und durch erhöhte Faltenrippen durchzogen werden. Diese Rippen sind durch eine kleine Furche in zwei Teile geteilt. Solche Kannelierung der Falten konnte schon an dem Relief der Athena am Grenzstein beobachtet werden als flache Einsenkung des Rückens der breiteren Falten. Dieses Verfahren, das auf einer richtigen Beobachtung ruht, ist an den xanthischen Friesen zur Manier geworden. Statt einer flachen Senkung sehen wir eine scharf begrenzte Furche, dit mit Beobachtung der Wirklichkeit nichts mehr zu tun hat. Die Malerei soll auch hier vorbildlich gewesen sein. Warum, ist mir schwer verständlich, auch nicht

warum die Nachbildung der Zeichnung bei den Bildhauern so abstruse Formen genommen haben sollte. Man muss m. E. die Nachahmung der Natur als das Grundlegende ansehen und die Formen, die eine direkte solche verraten, als die älteren betrachten.

Dazu kommt ein historischer Beweis. Flach im Grunde ausgebreitete Mäntel, die von einfachen Rippen durchzogen sind, finden sich auf einigen Bruchstücken der Metopen des Heraion.[1] Das ist der entwicklungsgeschichtlich ältere Typus und mir scheint kein Anhalt dafür vorzuliegen, ihn als später als die Friese des Nereidendenkmals zu betrachten.

Die Typen der Köpfe auf dieser Tafel sind gross und einfach in den Formen. Aber darum brauchen sie nicht für altertümlich gehalten zu werden. Mit den Köpfen der Metopen des Parthenon verglichen, machen sie einen viel jüngeren Eindruck. Die Richtung, in der man den Anschluss für sie suchen muss, weist der Vergleich der verwundeten Amazone 215,2 mit den an der Nikebalustrade erhaltenen Köpfen (Heberdey, *Jahresh.* XXI—XXII 1921, S. 19 ff. Abb. 14, 24 u. 33).

Wenn man diese mit dem Kopf der Akroterienfigur des Denkmals vergleicht, findet man dieselben Umrisse und dieselben Verhältnisse.[2] Die breit gezogenen Brauenbogen, die etwas schrägen grossen Augen, die breite Stirn sind derselben Art. Nur sind hier bei der Rundskulptur natürlich alle Tiefenunterschiede viel grösser als auf dem Relief. Ein erheblicher chronologischer Abstand kann hier nicht angenommen werden. Der Kopf des Akroterions wiederum hat die Giebelfiguren des Skopas in Tegea zur Voraussetzung oder ist ihnen wenigstens gleichzeitig. An den kleineren Friesen des Denkmals finden wir denselben Stil wie an dem grossen. Die Gesichter B.-B., Taf. 216,2 können unmöglich mit den Olympiaskulpturen gleichzeitig und älter als die vom Parthenon sein. Sie erinnern durch die tief beschatteten Augen und die vortretenden Backenknochen mehr an die Typen des Skopas. Der flatternde Mantel des zweiten Kriegers von r. auf der Platte in der Mitte derselben Tafel ist kräftiger im Schwunge als die Chlamys des vorstürmenden Kriegers 15 auf dem Westfriese des Niketempels, den Blümel sicher nicht zu spät in die Zeit des peloponnesischen Krieges verlegt.[3]

Und nun zu den Nereiden selbst! Die Zusammenstellung der Abb. 56—58 bezweckt zu zeigen, wie viel einfacher und strenger in der Seitenansicht die Figur G vom Ostgiebel des Parthenon ist als die Nereiden, bei denen der Schwung der Falten einen barocken Charakter hat. Die Verdoppelung der Faltenrücken, die auf Abb. 56 so durchgehend vorkommt und auch bei der

[1] Eichler, *Jahresh.* XIX—XX 1919, S. 65, Abb. 48.
[2] Collignon, *Les statues funéraires* S. 246, Abb. 159.
[3] Blümel, *Nikefries,* Taf. I—III.

anderen Nereide an den unteren Peplosfalten auftritt, fehlt dort vollständig. Und dann nehme man die Rückenansichten der Nereiden Amelung-Noack, Nr. 75, 77 u. 82 und vergleiche diese mit der entsprechenden Aufnahme des Kopenhagener Torsos B.-B. 665, Mitte, der aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammt. M. E. sagt uns da der Augenschein entschieden, dass die Nereiden stilistisch der Kopenhagener laufenden Frau näher stehen als der Iris G des Ostgiebels.[1]

Eine Figur in dünnem Chiton, die nach der Seite bewegt ist, fanden wir an der Parthenonmetope XXIX. Ich bemerkte dort, dass die Anordnung der Falten den Eindruck der Bewegung teilweise aufhöbe. Darin sind die Nereiden fortgeschrittener. Die Falten ordnen sich der beabsichtigten Wirkung unter, sie vermitteln und verstärken den Eindruck. Die freien Faltenmotive der über die erhobenen l. Arme fallenden Zipfel auf B.-B., Taf. 211 f. kehren auf Platte A der Nikebalustrade wieder.[2] Wie der Stoff der Nereide Taf. 211 von der l. Brust vom Winde im Bogen nach der Seite getrieben ist, entspricht dem Bruchstück D derselben Balustrade.[3] Ähnlich wird auch an der dresdener Mainade des Skopas der Stoff im Bogen seitwärts getrieben.[4] Die Faltengruppe vorn am Halssaume derselben Nereide kommt ganz ähnlich auf dem Bruchstück R der Balustrade vor. Man hat das Ausspreizen der Beine der Nereiden steif und altertümlich gebunden gefunden; wir finden es ähnlich auf dem Bruchstück DD der Balustrade.[5]

Mit der Spätdatierung des Nereidendenkmals gewinnt man auch die Möglichkeit dieses bedeutsame Bauwerk, das durch seinen Zweck den im Lande einheimischen Traditionen dienstbar und durch seine Formensprache ein rein griechisches Werk war, an eine historisch bedeutende Persönlichkeit anzuknüpfen, nämlich an den lykischen Dynasten Perikles, der in den 370-er und 360-er Jahren seine Macht über ganz Lykien ausdehnte.[6]

So wurzelte die Kunst der Paioniosschule in dem am Parthenon und besonders in dessen Giebelfiguren ausgebildeten Stile. Die an dem athenischen

---

[1] Die Rückenansicht Amelung-Noack, Nr. 96.

[2] *Jahresh.* XXI—XXII 1922, S. 5, Abb. 3.

[3] *Ebda,* S. 14, Abb. 9.

[4] Neugebauer, *Studien über Skopas,* Taf. IV, 2.

[5] *Jahresh.* XXI—XXII 1922, S. 33, Abb. 32.

[6] Beloch *Griech. Gesch.*[2] III, S. 234. Vgl. Pfuhl, *a. A.* S. 594, 731 u. 734, der das Denkmal noch in das Ende des V. Jahrhunderts setzt, wogegen Studniczka, *Artemis und Iphigenia, Abh. d. sächs. Ges. d. Wiss., phil. hist. Klasse* XXXVII, S. 42 Anm. 2 an dem früheren Datum festhält. Eben erhalte ich durch die Güte des Verfassers den Artikel Kallikrates in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler,* wo C. Weickert das zeitliche Verhältnis zwischen dem Nereidendenkmal und den jonischen Bauten der Akropolis anders als Krischen auffasst.

Burgtempel tätigen Bildhaner taten den entscheidenden Schritt von dem Naturalismus der Gewanddarstellung, der die ganze nacharchaische Zeit beherrscht hatte. Sie machten den Wurf und die Linien der Falten dem Ausdruck der Bewegung recht dienstbar und gewannen so neue Wirkungsmöglichkeiten für die Skulptur, die in der folgenden Entwicklung, die über die Nike zu Olympia, der Balustrade am Nikepyrgos der Akropolis zu den xanthischen Nereiden und den Akroterienfiguren des Timotheos in Epidauros führte, ausgearbeitet wurden.

IX. KAPITEL.

Die Basisreliefs des Agorakritos.

Unter den attischen Originalen des fünften Jahrhunderts nehmen die Fragmente von der Basis der Nemesis aus Rhamnus einen hervorragenden Platz ein. Der Name des Meisters Agorakritos kann als gesichert gelten, da dessen Signatur ausdrücklich bezeugt ist. Die dagegen streitende Version von der Urheberschaft des Pheidias findet in der ihretwegen erfundenen Erzählung von dem Liebesverhältnis zwischen dem grossen Lehrer und seinem Schüler keine wirkliche Stütze. Diese Basisfragmente sowie das Bruchstück von der Statue selbst, das jetzt in London aufbewahrt wird, sind somit eine der seltenen Ausnahmen von der Regel, dass die erhaltenen Originale von uns unbekannten Künstlern stammen, während die Werke der namhaften Meister verschollen oder im glücklichsten Falle in Kopien auf uns gekommen sind. Die Zahl der Bruchstücke beträgt etwa 40. Die meisten sind aber zu klein um für eine Stilvergleichung in Betracht zu kommen.

Die vorzügliche Publikation von Pallat, *Jahrb.* IX 1894, S. 1 ff. kann ich nur in Einzelheiten ergänzen.[1] Meine Abbildungen, Taf. I—VI geben eine Anschauung der wichtigeren Stücke. Die Köpfe hafteten nur mit einer kleinen Fläche am Grunde. Dieser selbst ist nur an dem grossen Fragment 212 EE 8, Abb. 13—15, vom Unterkörper eines Mannes, sichtbar. Die früheren Aufnahmen waren frontal zur Figur aufgenommen, die im Verhältnis zum Hintergrund schräg gestellt ist. Meine neuen sind dagegen nach dem Reliefgrunde visiert, der hier

[1] Stais, *Eph. arch.* 1891, S. 63 ff., Taf. 8 f.; Pallat, *Jahrb.* IX, 1894, S. 1 ff., Taf. 1 ff.; am vollständigsten bei Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, S. 167 ff., wo alle Rekonstruktionsversuche übersichtlich zusammengestellt sind, und Taf. XLI f.; eine Auswahl bei B.-B., Taf. 464. Bei jedem Fragment führe ich die Museumsnummer, wenn eine solche vorhanden ist, und die Bezeichnungen von Svoronos mit griechischen Buchstaben und die von Pallat mit arabischen Zahlen an.

in rechtem Winkel umgebogen gewesen sein muss. Dargestellt sind die in einen Mantel gehüllten Beine eines Mannes. Das Gewand muss die r. Schulter und die Brust frei gelassen haben. Vor dem Bauch fiel ein dreieckiger Zipfel herab, dessen Spitze sich vor dem l. Oberschenkel befindet. An der l. Seite des Mannes sind die Falten in dicken Bündeln gesammelt, die sich nach unten regelmässig verbreitern, um zuletzt in abgestuften Faltenspitzen zu enden. Die Faltenrücken verbreitern sich nach vorne und sind hier durch eine flache Einsenkung verdoppelt. An dem Teile des Gewandes, das direkt die Beine umschliesst, fehlen diese Eintiefungen der Faltenrücken. Bei einigen Falten der Seitenansicht kehren die flachen Mulden auf den Faltenrücken wieder. Hier sind die Täler weniger tief eingegraben, da der Stoff durch die Biegung des Knies ausgespannt wurde. Diese Seite zeigt Ähnlichkeit mit der entsprechenden der Kora (s. g. Sappho) Albani, abgebildet bei Schrader, *Phidias*, Abb. 65, S. 79, so dass man daraus auf Entstehung in der gleichen Zeit und Schule schliessen kann. Die Zurückführung auf denselben Meister verbietet sich durch die Verschiedenheit der Kopftypen. Die geteilten Faltenrücken finden sich auf dem Gewandzipfel, der auf dem erhobenen l. Arme der Frau, Fragment 209 B 1, Abb. 16, aufliegt. Der zwischen den Brüsten herabgehende, etwas vorfallende dreieckige Gewandteil, zeigt frisches Studium der Art des Stoffes.

Klar und scharf gezeichnet sind die Falten an den beiden zusammengehörigen Stücken, 210 Γ 5, die sicher zu dem Teil des Peplos gehören, der das Standbein umgab. Hier ist die nach unten spitz zulaufende dreieckige Bildung auf dem unteren Fragmente ein neuer Zug.

Ein wollener Mantel kommt wieder auf dem Stücke 208 Θ 6, Abb. 12, vor, aber hier ist der Stoff dünner als bei dem zu einer männlichen Figur gehörenden Stück 211 I 7, Abb. 17. Die einzelnen Falten sind bewegter. Der dreieckige Zipfel fehlt, obwohl der Mantel auch hier um die Hüften geworfen erscheint. Sein oberer Teil vor dem Bauch ist zu einer Art Faltengürtel zusammengeschoben, in dem die einzelnen Falten meist parallel verlaufen und Überschneidungen nur bei kleineren untergeordneten Fältlein vorkommen. Die Frau trug unter dem Mantel einen Chiton aus dünnem Stoff, der die Formen des Körpers, z. B. den Nabel, durchscheinen liess. Durch niedrige breite Erhebungen, die in starkem Schwunge verlaufen, ist hier die Stoffmasse belebt.

Das eben genannte grössere Bruchstück, Abb. 17, zeigt den Oberkörper eines mit dem Mantel bekleideten Mannes. Kopf und Hals fehlen. Der Mantel lässt die Vorderseite bis zu den Hüften bloss. Die Haltung des Mannes ist straff ohne Biegung in der Mittellinie. Die Muskeln sind klar und scharf gegen einander abgesetzt. Sowohl hierin wie in der Faltenbildung des Mantels stimmt das Bruchstück aufs nächste mit der Votivstatuette des Lysikleides, Abb. 18,

aus Rhamnus überein, so dass man mit Recht Entstehung in derselben Werkstatt angenommen hat.

Von den drei erhaltenen Köpfen sind zwei von Frauen und einer von einem Jüngling. Ein kleines Stück 206 — die Stirnhaare und Schädeldecke — einer dritten Frau ist auch erhalten. Dazu kommt vielleicht noch ein Kopf der jetzt in derselben Vitrine ausgestellt ist, Nr. 206 a, Abb. 9—11, dessen Zugehörigkeit mir aber nach dem Stil und der Verschiedenheit der Patina nicht wahrscheinlich erscheint.[1]

Von den beiden Frauenköpfen zeugen die volleren Formen von Nr. 203, Abb. 3—4, von gesetztem Alter. Das Kopftuch spricht für die Frauenwürde.[2] Der Kopf war in etwa halbem rechten Winkel nach seiner r. Seite gedreht mit gleichzeitiger schwacher Neigung nach derselben Seite. An der Frisur ist bemerkenswert, dass das Haar die Ohren vollständig verdeckt, was in dieser Zeit sonst nur bei gerade herabhängendem Haar vorkommt. Die Oberfläche des Haares ist an vielen Stellen stark beschädigt. Man kann noch erkennen, dass die einzelnen Haarsträhnen nicht besonders hervorgehoben waren.

Der jugendlichere der beiden Frauenköpfe, Nr. 204 A 15, Abb. 5, 6 u. 8 ist im Gegensinne und etwas stärker bewegt, wie die Gegenüberstellung der Abb. 5 u. 7 zeigt, die beide genau auf die durch Brüche im Nacken erkennbare Grundfläche visiert sind.[3] Die Haartracht, die wegen der starken Zerstörung auf den Photographien nicht deutlich geworden ist, wird am besten durch die Zeichnung im *Jahrb.* IX 1894, Taf. 3 veranschaulicht. Es ist dieselbe Mode, wie sie die Hegeso des bekannten Reliefs trägt.

Der Jünglingskopf Abb. 1, 2 u. 7 205 II 2 war weniger stark seitwärts bewegt.[4] Die von Stais mit den anderen Stücken gefundenen Fragmente eines

---

[1] Ich habe ihn nirgends publiziert gefunden. H. des Erhaltenen 9 Cm., des Gesichtes 6, der Stirn 1,5, der Nase 2, Abstand von der Nase zum Kinn 2,1, Breite des Mundes 1,2, Entfernung vom l. Mundwinkel zum inneren Augenwinkel 2, des r. Mundwinkels zum inneren Augenwinkel 1,9, der inneren Augenwinkel von einander 0,6, der äusseren 2,9. Die Ohren sind an beiden Seiten frei von den Haaren. Ich hielt ihn zuerst für einen Frauenkopf.

[2] Die Höhe des Erhaltenen 10 Cm, der Stirn 1,2, der Nase 1,6, Breite des Mundes 1,2, vom l. Mundwinkel zum l. inneren Augenwinkel 1,9, vom r. Mundwinkel zum r. inneren Augenwinkel 1,8, Entfernung der inneren Augenwinkel von einander 0,8, der äusseren 2,8. Im hinteren Teil des Nacken Bruch gegen den Reliefgrund, zu dem die Mittellinie des Kopfes einen Winkel von etwa 45° bildete.

[3] Höhe des Erhaltenen 9 Cm., der Stirn 1,5, der Nase 1,3, Abstand von der Nase zum Kinn 1,4, Breite des Mundes 1,2, Entfernung vom l. Mundwinkel zum inneren Augenwinkel 1,7, vom r. Mundwinkel zum inneren Augenwinkel 1,9, der inneren Augenwinkel von einander 1,1, der äusseren 3. An der l. Seite des Hinterkopfes Spuren des Meissels. Schräge Bruchfläche im Nacken.

[4] Höhe des Erhaltenen 8 Cm., des Gesichtes 4,8, der Stirn 1,1, der Nase 1,7, Abstand von der Nase zum Kinn 1,6, Breite des Mundes 1,3, Entfernung vom l. Mundwinkel zum inneren

Pferdes stimmen nahe mit dem Stil des Erechtheionfrieses überein. Da man nirgends an ihnen Spuren von der Befestigung am Grunde wahrnehmen kann, und der Torso sogar ganz als Rundskulptur gearbeitet ist, sind sie wohl nach dem Vorgang von Pallat, *a. a. O.* S. 1 Anm. auszuscheiden. Den Kopf bilde ich hier Abb. 21 u. 23 ab.

Dieselbe Stellung als Eckfigur wie das Fragment Abb. 13—15 nimmt auf einem Relief in Stockholm Abb. 24 ein alter Mann ein, der den Mantel ähnlich wie das Bruchstück trägt. Der Grund schnitt ursprünglich hinter seiner r. Schulter ebenso ab wie hinter dem rhamnuntischen Stück. Die Spitze des dreieckigen Mantelzipfels ist bei ihm niedriger geraten. Sie befindet sich in unmittelbarer Nähe des l. Knies. Sonst beschreibt der Saum des Zipfels dieselbe Linie, sogar der kleine überfallende Knick vor den stärksten Mantelfalten kommt auch hier vor. In der Seitenansicht sind die Mantelfalten gegenüber dem Original stark vereinfacht. Dieselbe Haltung und Tracht wie das Fragment Abb. 16 hat auf dem stockholmer Relief eine junge Frau, die r. der beiden mittleren Figuren. Zu dem Bruchstück E 12 von dem Gewandteil unterhalb der Brüste einer Frau passt der entsprechende Teil der äussersten Frau r. auf dem Relief, deren unterster Teil wieder dem Fragment Abb. 19 nach der Stellung der Füsse entspricht. Der ausgestreckte r. Arm derselben Frau, der im Anschluss an eine alte Bruchstelle des Grundes ergänzt ist, findet ein Gegenstück in dem Arm 00 33, Svoronos, Taf. XLII. Die Köpfe zeigen die Abb. 25—28 An dem Relief in Stockholm ist der Rahmen und der äusserste Teil des Grundes l. hinter der Schulter des Alten, dessen r. Arm mit dem Blitz, die l. Hand seines Nachbars, die Nase und die r. Hand der Frau in attischem Peplos und der r. Unterarm der r. Figur ergänzt. Ausserdem sind kleine Stückchen an den Gewändern und Haaren und kleinere Stücke der Fussplatte und des Grundes modern. Das Relief war in 4 Teile zerschlagen, die, soweit man erkennen kann, im Bruch wieder aneinander gefügt worden sind. Die l. Hand des Alten und die r. des Jungen fehlen.[1] Die Oberfläche hat stark gelitten. Pentelischer Marmor. Das Relief wurde 1784 in Rom mit der übrigen Sammlung Piranesi für den schwe-

Augenvinkel 1,9, vom r. Mundwinkel zum inneren Augenwinkel 2, der inneren Augenwinkel von einander 1,1, der äusseren 1,7. Im unteren Teile des Nackens Spuren einer Stütze, die den Kopf mit dem Grunde verband. Die Stütze ist entweder abgebrochen oder fortgemeisselt.

[1] Nationalmuseum Nr. 150, Photo Lagrelius 150, Reinach, *Rép. Reliefs* III 522,2, Brising, *Antik Konst i Nationalmuseum*, Taf. 32.

Die wichtigsten Maasse sind: H. des antiken Teils 50,8 Cm. Länge desselben 110, H. des alten Mannes 43,5, der übrigen Figuren 44,5 Cm.

Den Vergleich mit den Fragmenten in Athen hat zuerst Arndt gemacht und Bulle im Text zu A. A. Nr. 819 ausgesprochen, er ist dann von mir in *Nationalmusei Årsbok*, Stockholm 1923, S. 1—30 ausgeführt.

dischen Staat erworben.[1] Als Fundort gab der Verkäufer den Tiber nahe Marmorato an.[2]

Die eben angeführten Übereinstimmungen mit den Fragmenten aus Rhamnus sind, scheint es mir, für den Zusammenhang beweisend. Andererseits muss man zugeben, dass der Kopist mit dem Stil des Vorbildes sehr frei umgegangen ist. Nicht nur die Verschiebung des Gewandzipfels des Alten fällt ihm zur Last. Der Peplosüberwurf der jüngeren Frau reicht nach der Mode des 4. Jahrhunderts bis dicht über die Knie. In dem unteren Teil des Gewandes der älteren ist eine Faltengruppe nach unten schmaler werdend gebildet, was sowohl dem Brauch der perikleischen Zeit als besonders dem damit verglichenen Fragment 213 Z 3, Abb. 19, widerspricht. Zwar kommt auf dem Fragment 210 Γ 5 eine dreieckige Faltenbildung vor; diese gehört aber nicht zu dem Teil unmittelbar über den Füssen und kann daher hier nicht als Zeuge für die Übereinstimmung herangezogen werden.

Ungewöhnlich ist besonders die Frisur der Frau r. auf dem stockholmer Relief. Unter dem Kopftuche tritt vorn eine Reihe Spirallocken hervor, die das Gesicht umrahmen. In spätarchaischer Zeit waren die gewundenen Buckellöckchen Mode — z. B. die mittlere der Chariten auf dem Relief Chiaramonti. In der perikleischen Zeit stattete Alkamenes seinen Hermes Propylaios mit dreifachen Reihen solcher Locken aus. Im 4. Jahrhundert sehen wir sie wieder als gewöhnliche Haartracht, z. B. auf der Stele der Demetria und Pamphile, Conze 109, Taf. XL.[3] Von den Beispielen, die ich 1923 *a. a. O.* S. 13 f. als aus dem 5. Jahrhundert stammend heranzog, müssen zwei ausscheiden. Die thespische Stele *Jahrb.* XXVIII 1913, Taf. 29 hat gewelltes Haar, wie die Untersuchung des Originals mich belehrte und die Bronzestatuette *Mon. Piot.* II, Taf. XVI. f. wird jetzt von Bulle, *Archaisierende Rundplastik.* S. 16, Anm. 65 in die römische Zeit datiert.[4] Dafür tritt als unzweifelhafte Parallele hinzu das Grabrelief in Athen, Conze, 321 Taf. LXXIX, wo die Anordnung der Spirallocken auf der sitzenden Frau dieselbe ist wie auf unserem Relief.

Das gescheitelte und seitwärts gekämmte Haar der beiden mittleren Personen des Reliefs in Stockholm kehrt auf dem Fragment 206 eines Frauenkopfes aus Rhamnus wieder. Es findet sich ähnlich auch auf der von Lysi-

---

[1] E. Kjellberg, *Piranesis antiksamling, Nationalmusei Årsbok,* Stockholm 1920, S. 146 f.

[2] *Ebda,* S. 169, Nr. 69 im Verzeichnis Piranesis: »Bassorilievo rappresentante 4 deitá Giove, Marte, Diana, Giunone di buona maniera e ben conservato, 40 z(echini). Questo fu pescato a caso nel Tevere verso Marmorato da un frate di S. Carlo a Catinari con un ordegno d'un forbice con cui vastó il Tevere in diversi siti.»

[3] B.-B. Taf. 528; Winter, *K. i B.* 315,5.

[4] *Abh. d. Akad. d. Wiss. München, phil. hist. Kl.* 1919.

kleides dort geweihten Knabenstatue, Abb. 18, *Arch. Eph.* 1891 und auf der sitzenden Frau auf dem Grabrelief Abb. 54, Conze, Nr. 96.

Das Weihgeschenk aus Rhamnus ist ein weiteres Bindeglied zu den Originalen des Agorakritos. Die Übereinstimmung mit dem Gewande des Torsos, Abb. 17, 211 I 7 ist vollständig, von dem über die l. Schulter gelegten Zipfel an bis zu dem vor den Bauch gelegten Faltenbündel und den von der l. Hüfte schräg nach unten laufenden Falten.

Für die Erschliessung der Komposition des Originals wird man sich kaum auf das stockholmer Relief verlassen können, wie ich früher angenommen habe, da der Kopist so willkürlich verfahren ist.

Während des archidamischen Krieges, als die Peloponnesier fast jeden Sommer ihre Schaaren nach Attika führten, werden keine Monumentalbauten in der attischen Landschaft ausgeführt worden sein. Wir müssen für dies Werk des Agorakritos zwischen dem Zeitalter des Perikles und der kurzen Friedenszeit, die auf den Nikiasfrieden folgte, wählen.[1]

Eine Erwägung der Bedeutung des Denkmals kann hierbei einen Fingerzeig geben. Das Diadem der Nemesis war ausser mit Hirschprotomen auch mit Siegesgöttinnen geziert. Die Göttin der Rache und Vergeltung war also als Spenderin des Sieges gedacht.

Weiter führt uns der von Pausanias I, 33, 7 ff. beschriebene Vorgang auf dem Reliefschmuck der Basis. Er erzählt dort, die Griechen sagten, dass Nemesis die Mutter der Helena gewesen sei, und dass Leda sie nur genährt und aufgezogen hätte. Der Vater der Helena sei, nach Angabe aller, Zeus und nicht Tyndareos gewesen. Pheidias — den Pausanias fälschlich für den Künstler hält — hätte Helena dargestellt, wie sie von Leda der Nemesis zugeführt werde; daneben hätte er Tyndareos und dessen Söhne (die Dioskuren) und einen Mann, namens Hippeus, mit einem Pferde abgebildet. Weiter kämen dort vor: Agamemnon, Menelaos und Pyrrhos, der Sohn des Achilleus, der erste Gemahl der Tochter der Helena, Hermione. Orestes sei wegen seiner Tat gegen seine Mutter auf dem Relief übergangen, obwohl er doch am Ende der Gemahl der Hermione geworden sei und mit ihr ein Kind gezeugt hätte. Weiter fand sich an der Basis ein Mann Namens Epochos und ein Jüngling, die beide die Brüder der Oinoe seien, die dem Demos ihren Namen gegeben habe.

Die Erklärungen des Pausanias über die Ursachen, warum der eine oder andere mit dargestellt oder ausgelassen worden sei, können wir ihrem Werte überlassen. Uns interessiert nur, welche Personen er als tatsächlich auf der Basis vorhanden angiebt. Diese seine Angaben scheinen durchaus glaubwürdig zu sein. Wahrscheinlich waren die Namen inschriftlich bezeichnet, wie besonders aus dem Ausdruck Ἱππέα ὄνομα hervorgeht.[2]

[1] Vgl. E. Kjellberg in *Nationalmusei årsbok*, Stockholm 1923, S. 21 ff.

[2] Schon von Pallat *a. a. O.*, S. 10 so gedeutet.

In der Nähe von Rhamnus, in Aphidna finden wir den Mythos von dem Raube der Helena durch Theseus lokalisiert.[1] Dieser hatte die Zeustochter mit Hilfe seines Freundes Peirithoos geraubt und seiner Mutter Aithra, die auf der Burg von Aphidna sass, zur Bewachung übergeben. Die Brüder der Helena hatten mit grosser Mühe das Versteck ihrer Schwester ausfindig gemacht und in der Abwesenheit des Theseus die Burg erobert und nicht nur die Gefangene befreit sondern auch Aithra mit in die Sklaverei entführt. Erst die Enkel des Theseus hätten sie bei der Eroberung von Troja, wohin sie der Helena gefolgt war, befreit.

Mit dieser Sage hat die Darstellung auf der Basis nichts zu tun, da sowohl Aithra wie Theseus fehlen und die Anwesenheit der beiden Atriden und des Pyrrhos in diesem Zusammenhang befremdlich wäre.

Der Sohn des Achilleus kann nur in einer Scene, die nach der Eroberung von Troja spielt, dargestellt gewesen sein. Er ist als mythologische Figur nur für und durch die Erzählung von der Iliupersis geschaffen. Und jede Scene, wo er vorkommt, wird durch ihn auf die Zerstörung von Troja bezogen. Weder Leda oder Tyndareos noch die Dioskuren hatten am troischen Kriege Teil genommen. Ihre Anwesenheit setzt als Lokal der dargestellten Handlung das Mutterland voraus. Die Heimkehr von Troja ist also der Gegenstand des Reliefs. Helena war der Siegespreis. Feierlich wird sie in Gegenwart ihrer zu Hause verbliebenen Angehörigen der Göttin der Vergeltung vorgeführt als ein Zeichen, dass das Unrecht gesühnt und die räuberischen Frevler bestraft sind.[2]

Wie nahe in der Vorstellung der Hellenen die Sage vom Trojanischen Kriege mit den Erinnerungen an die Perserkriege verknüpft waren, darüber braucht man keine Worte zu verlieren. Man braucht nur auf den Anfang des herodoteischen Geschichtswerkes, das in der perikleischen Zeit im Entstehen war, zu verweisen. Wie weit die allegorische Auslegung des Epos ging, ist mangels direkter erhaltener Proben schwerer zu sagen.

Wenn man bedenkt, welche hervortretende Rolle die Taten des Theseus, seine Kämpfe gegen Amazonen und Kentauren, in der attischen allegorischen Kunst des 5. Jarhunderts einnehmen, ist sein Fehlen hier doppelt auffallend. Mustern wir die Personen der Basis durch! Neben der Göttin selbst finden wir die lakonischen Heroen Tyndareos und Leda, die besonderen Schutzgötter Spartas, die Dioskuren, die auch anderswo hoch verehrt wurden, den Spartaner Menelaos und den Argiver Agamemnon, den Thessaler Pyrrhos. Die Benennung der übrigen ist entweder unsicher, oder sie giebt nicht zu Be-

[1] Roscher, *Mythol. Lexikon,* I Sp. 1934 f. s. v. Helena; Preller-Robert, *Griech. Mythologie,* II S. 699.

[2] Vgl. Svoronos S. 175 ff., der mir in der Hauptsache das Richtige zu treffen scheint.

merkungen Anlass; Vertreter der Gegend selbst unter ihnen anzunehmen, wird von Pausanias selbst empfohlen. Also ist das Ganze eine Versammlung von Vertretern verschiedener hellenischer Staaten auf attischem Boden. Man soll nicht einwenden, dies läge im Wesen des auf dem Epos bauenden Motivs, denn die ganze Zusammenstellung der Personen auf der Basis wie die Behauptung, dass Nemesis die Mutter der Helena sei, ist eigens für diese erfunden.

Hier ist ein Programm ausgedrückt, das die Gemeinsamkeit der verschiedenen Staaten im Kampfe gegen die Perser in mythologischer Einkleidung ausdrücken will. Dieses Programm würde am besten zu den Absichten Kimons passen aber aus chronologischen Gründen ist eine direkte Beziehung zu diesem nicht möglich. Ich will eher an die ähnlich gerichteten Bestrebungen des Perikles erinnern, die schon 448 in der Einladung zu einem allgemeinen Kongress der Staaten, die gegen die Perser gekämpft hatten, zwecks Wiederaufbau der durch die Barbaren zerstörten Heiligtümer Ausdruck gefunden hatten.[1] In der Gründung von Thurioi und dem Versuch, Eleusis zu einer panhellenischen Kultstätte zu erheben sehen wir ähnliche Bestrebungen, Athen zu dem geistigen Mittelpunkt der griechischen Welt zu machen. Athen brauchte den Frieden mit den anderen griechischen Staaten, um in Ruhe an der inneren Entwicklung und Organisation seines Reiches arbeiten zu können.

Die spätere antike Tradition ist der Beziehung der Nemesisstatue auf die Perserkriege günstig. Auf der kleinen Insel Helene oder Kranae, dicht bei Sunion, wo Paris mit seiner Geliebten auf der Flucht nach Troja zum erstenmal Beilager gehalten hatte, sollen Helena und Menelaos auf dem Heimwege gelandet sein.[2]

Pausanias (I, 33, 2 ff.) erzählt die Legende, die Perser hätten von Paros einen grossen Marmorblock mitgeschleppt, um ihn als Siegesmal zu benutzen. Bei Marathon hätten sie ihn liegen lassen müssen. Aus jenem Block wäre dann die Statue der Nemesis verfertigt. In der Anthologie wird dies Motiv vielfach variiert mit Bezug auf die Göttin von Rhamnus.[3]

Was wir über das Fest der Nemesis erfahren, hilft uns nicht weiter. Aus Demosthenes kann man entnehmen, dass es Gelegenheit zum Zusammentreffen von Verwandten gab. Der Scholiast zur Stelle bezeichnet die Nemeseia als Totenfest.[4] Die von Mommsen, *Feste*, S. 174 nach dem Vorgang von anderen Gelehrten postulierte Identifikation des Totenfestes der Genesia, die am 5 Boedromion (September) gefeiert wurden, mit den Nemeseia entbehrt des sicheren

[1] Beloch, *Griech. Gesch.*[2] II. 1, S. 178.
[2] Pausanias, I, 35,1.
[3] Overbeck, *Schriftquellen*, Nr. 841.
[4] Demosthenes. XLI In Spudiam, 11.

Grundes. Diesem Feste eine nur lokale Bedeutung für Rhamnus und die Tetrapolis zuzuschreiben, wie Mommsen, *a. a. O.* S. 178 will, steht nicht im Einklang mit der Bedeutung, die die Schlacht bei Marathon für den ganzen athenischen Staat hatte.

Weiter erfahren wir, dass in hellenistischer Zeit die Epheben jährlich Rhamnus besuchten. Der Kult der Nemesis galt also als ein Staatskult von allgemeiner Bedeutung. Bei dem raschen Aufschwung, den in den Zeiten nach Alexander die Verehrung der Nemesis nahm, kann dieser Brauch der Epheben ebenso wohl eine neue Einrichtung sein wie ältere Sitten wiederspiegeln.

Man ist gewohnt, die für die Siege über die Perser errichteten Denkmäler dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts zuzuweisen: den Tempel der Athena Areia zu Plataiai, die attischen Phylenheroen um Miltiades versammelt in Delphi, usw. Aber auch Perikles hatte Anlass, ein Denkmal zu setzen, das auf die Perserkriege Bezug nahm. Durch den Verzicht des Grosskönigs im Kalliasfrieden 446 auf Seeherrschaft in den Gewässern Griechenlands war die Grundlage der Machtstellung Athens gesichert. Und wenn auch die Gegner des Perikles die Friedenspolitik bemängelten, so galt es für ihn, deutlich zu zeigen, dass Athen den Sieg voll und ganz errungen hatte. So liess er an der Landzunge in der Nähe des Schlachtfeldes, wo Athen allein den Angriff der Asiaten abgeschlagen hatte, einen Tempel der Göttin der Vergeltung bauen. Und in dem Skulpturenschmuck wurde dargestellt, wie der Siegespreis, um den die Griechen so lange gerungen, wie Helena vor die Göttin hintritt, deren Haupt mit kleinen Nikebildern verziert war.

Die Wahl des Zeitpunktes für die dargestellte mythische Handlung giebt an, dass man die Kämpfe gegen die Barbaren als abgeschlossen betrachtete und keine weitere Rachezüge unternehmen wollte. Die Vertreter Athens nahmen auf dem Relief einen bescheidenen Platz ein; so wird die Beziehung auf die gesamten Perserkriege statt speziell auf die Schlacht bei Marathon wahrscheinlich gemacht.

Es scheint mir schwerlich denkbar, dass man auf einem öffentlichen Denkmal in Attika dem Spartaner Menelaos und seiner Gemahlin Helena einen hervorragenden Platz gegeben haben sollte in demselben kurzen Zeitabschnitt, in dem Euripides den ersteren in seiner »Andromache» — aufgeführt 420 — als verächtlichen Schurken darstellte. Der Inhalt der Darstellungen auf der Basis des Agorakritos spricht entschieden gegen die Datierung nach dem Nikiasfrieden.

Da die Erbauung des grösseren Tempels in Rhamnus nach dem Stil der erhaltenen Architekturreste nicht höher als in die Mitte des 5. Jahrhunderts gesetzt werden kann, haben wir dort einen Terminus post quem für den skulp-

turalen Schmuck des Götterbildes.[1] Nach dem Eingreifen der Perser in den peloponnesischen Krieg hatte Athen keinen Anlass mehr für die Perserkriege Siegesdenkmale zu errichten. Somit stehen ausser dem perikleischen Zeitalter nur die wenigen Friedensjahre nach dem Nikiasfrieden zur Wahl. Nach dem heftigen Ringen im archidamischen Krieg während der immerwährenden bösartigen Konflikte innerhalb Griechenlands scheint ein panhellenisches Programm, wie es in dem Schmuck der Basis zum Ausdruck gekommen ist, nicht angebracht. Dabei muss aber mit der Möglichkeit einer grossen Zeitspanne zwischen dem Auftrage an den Künstler und seiner Ausführung gerechnet werden. Ob eine solche anzunehmen ist, wird die stilistische Vergleichung lehren.

Besonders bedeutsam für die Chronologie ist die grosse Ähnlichkeit des Frauenkopfes, Abb. 3—4 u. 20 mit dem im Piraeus gefundenen Relief des Megarers Hagetor Abb. 22 u. 32, das Brueckner, *Polyklets Knöchelwerfer, 77. Berl. Winckelmannsprogr.*, S. 17 f., abgebildet hat. Die Bildung der Augenlider, des Augapfels, des Mundes, die auf perspektivischen Absichten beruhende Abschrägung des Haarrandes, die gerauhte Oberfläche des Haares, die hohe Lage des Ohres sind für den nahen Zusammenhang beweisend. In der Behandlung des Nackten ist das Grabrelief weicher und flüssiger als die mit ganz besonderer Schärfe und Genauigkeit gearbeiteten Fragmente von der Nemesisbasis. Diese sind aus derselben Werkstatt hervorgegangen und annähernd gleichzeitig mit dem Grabrelief. Dieses ist nun durch die Nationalität des Verstorbenen sicher in die Zeit vor dem megarischen Psephisma datiert, das nach den neuesten Untersuchungen im Jahre 432 anzusetzen ist. So gewinnen wir auch für die Nemesisbasis einen Terminus ante quem, der auch dem wirklichen Datum sehr nahe gelegen haben muss.

Durch die eigenartige Gestalt des oberen Abschlusses wird das Bostoner Relief einer Frau mit Spiegel mit dem Grabmal des Megarers Hagetor und mit Conze 1198, Taf. CCLXV verbunden.[2]

Für die Datierung der ganzen Gruppe giebt das Denkmal des Hagetor einen sehr genauen Anhalt. Wie Brueckner nachgewiesen hat, muss der Tod des Hagetor, dessen Grabstein im Piræus gefunden ist, vor dem megarischen Psephisma erfolgt sein. Der Stil des Werkes verbietet es, damit unter den archidamischen oder gar den ganzen peloponnesischen Krieg hinab zu gehen. So bleibt die Zeit unmittelbar vor 432 einzig für die Entstehung dieser Stele übrig.

[1] *Unedited antiquities of Attica*, London 1817, S. 41, Kap. VI, Taf. I—XIII.

[2] a) Caskey, *Catalogue Boston*, Nr. 23, S. 55 f., Reinach, *Rép. Reliefs* II, S. 202, *Gazette des beaux arts*, VIII 1912, S. 68, Chase, *Greek and Roman sculpture*, S. 72, Abb. 82; b) Brueckner, *Polyklets Knöchelwerfer, 77. Winckelmannsprogr., Berlin 1920*, S. 16 ff.; c) Conze, 1198, Taf. CCLXV.

Das Bildfeld der Stelen dieser Gruppe wird an den Seiten durch Pfeiler mit ausladenden Kapitellen eingerahmt. Der horizontale Geison, der bedeutend breiter ist als die schrägen, ruht ohne Architrav direkt auf den Kapitellen. Die schrägen Geisa werden durch schmale Leisten vom Giebelfelde getrennt. Das Akroterion in der Mitte ist schlank und hoch; es hat dieselbe Höhe wie das Giebelfeld. Die Eckakroterien sind beschädigt. Der junge Mann auf dem Hagetorrelief hält eine Strigilis in der Hand und sieht sinnend vor sich hin. Sein Mantel ist neben ihm zusammen mit dem Salbfläschchen über einen Pfeiler gehängt. Er ist nur in allgemeinen Zügen modelliert. Die Körperbildung erinnert in ihrer Weichheit an jonische Werke wie die Kandiastele.

Die Frau in Boston hält einen Spiegel in der L. und betrachtet darin ihr Bild. Ihr Himation bedeckt beide Schultern, ist unter dem r. Ellbogen gezogen und über den l. Unterarm geworfen, so dass die Vorderseite der Brust offen bleibt. Die Frau trägt einen feinen Chiton mit kurzem Apoptygma. Die Faltenenden desselben in der Nähe des r. Armes erinnern an das Mädchen 56 im Ostfriese des Parthenon. Zu den Falten des Mantelbausches, die sich abwechselnd nach rechts und links gabeln und überschneiden, bietet das Fragment Abb. 12 von der Nemesisbasis aus Rhamnus eine einfachere Analogie. Die Falten sind als scharfe feine Rippen gebildet, die zeichnerisch von vorzüglicher Wirkung sind. Um einen kleinen Gewandzipfel hinter dem Rücken zu zeigen, hat der Künstler Ritzung in der Fläche benutzt. Die tektonische Form ist insofern primitiver als an dem Denkmal des Hagetor, als die Vorderfläche der Kapitelle ohne scharfe Grenze in das Geison übergeht, während dieses dort über die Kapitelle hervorkragt.

Nur mit Mühe erkennt man die Frisur der Frau mit dem Spiegel. Soviel kann man doch sehen, dass sie mit der auf dem dritten Stück der Gruppe übereinstimmt, dem schönen Bruchstück vom Grabmal der Nikostrate, Conze, 1198, Taf. CCLXV. Ein breites Band ist um den Hinterkopf gelegt und hält dort die Haare zusammen. Nach vorne zu wird das Band schmäler und teilt sich oberhalb der Schläfen in drei schmale Streifen, die das Stirnhaar festhalten. Oberhalb des Ohres gehen von dem Bande andere schmale Streifen aus, die die Haare auf dem Scheitel festhalten. Die Form des Kopfes und die Züge der Gesichter auf den beiden Reliefs stehen einander so nahe, dass ihr Ursprung aus der Hand desselben Meisters gewiss erscheint. Und das Bild des Hagetor steht ihnen im Typus des Gesichtes, dem schwermütigen Ausdruck, den flachen Brauenbogen, den vollen Lippen nahe, ohne im Stil identisch zu sein. Einzelheiten weichen ab, wie das flüchtig ausgeführte Ohr, die Behandlung der Haare, an denen die Fläche zwecks Anbringung der Farbe nur gerauht ist.

Der Typus der Frau auf dem bostoner Relief lebt in Nachbildungen weiter.

In erster Linie ist eine Grabstele in Athen zu nennen, deren Kenntnis ich A. Brueckner verdanke, Abb. 36.[1] Die Tracht ist genau dieselbe: jonischer Chiton mit kurzem Apoptygma und Mantel wie auf dem bostoner Relief angeordnet. Die Faltengebung ist unruhiger. Die Spitze der dreieckigen Faltengruppe, die in der Mitte vom Saume am Halse herabhängt, ist zwischen den Brüsten umgebogen und in einem dünnen Faltenzuge zur Spitze der l. Brust geführt. Der Rand des Apoptygmas am Chiton ist unregelmässiger geworden. Die vielverzweigten Falten des Mantelbausches erinnern an die der r. Gruppe von Königen im Ostfriese des Parthenon. Das Haar weicht ganz von der Frisur der eben besprochenen Reliefs ab, indem es im Nacken zu einem wie auf einem Stiel sitzenden Büschel gesammelt ist, vgl. Conze 887, wo der Schopf etwas höher sitzt. Das Motiv der Spiegelhalterin kehrt auch mit Vertauschung der Seiten auf Conze 813, Textabb. wieder.

Die Kapitelle auf dem Relief Abb. 36 sind reicher profiliert als an den Grabmälern in Boston und dem Piræus, und nach der kleinen übrig gebliebenen Spur zu urteilen, lag auf ihnen ein Architrav auf, der ja bei jenen Denkmälern fehlte. Die Einzelformen des Gesichtes sind leider nicht genug erkennbar, um für eine nähere Einordnung eine Handhabe zu bieten.

Nach Stellung und Tracht kommt auch die Frau l. auf dem Grabmal Conze 895, Taf. CLXVIII der Spiegelhalterin nahe, und die Frisur ihrer Replik in Athen findet sich auf der Stele Abb. 37, Conze 892. Sie stammt der Form des Giebels nach zu urteilen aus dem 4. Jahrhundert. Das Ganze ist sehr verscheuert. Die l. Hand hielt, wenn die Photographie nicht trügt, einen Griff. Vom Spiegel selbst findet sich keine Spur. So muss es offen gelassen werden, was sie hielt. Neben ihr sind die Reste vom Kopfe eines Kindes, das zu ihr aufblickte.

Der Vergleich mit dem Grabmal des Megarers bestätigt den früher aus der Analyse des Inhalts der Darstellung gewonnenen Ansatz der Nemesisbasis. Wie ich bei der Korrektur bemerke, ist auch Orlandos aus architekturgeschichtlichen Gründen zu demselben Datum für den Tempel gekommen.[2]

---

[1] Athen, Nationalmuseum Nr. 2670, Nach Photographie des deutschen archäologischen Instituts, Athen, G.R. 631.

[2] *B. C. H.* XLVIII 1924, S. 318.

X. KAPITEL.

Zum Petersburger Niobidenrelief.

Die seit Furtwängler, *Meisterwerke*, S. 68, auf die Darstellungen an dem Thron des Zeus in Olympia zurückgeführten Niobidenreliefs sind in der letzten Zeit mehrfach besprochen worden. Sieveking und Buschor haben unter Zuhilfenahme der zerstreuten Denkmäler eine Rekonstruktion des Ganzen versucht, *Münchener Jahrb. d. bild. Kunst* 1912, S. 138 ff. Die von Robert, *Sarkophagreliefs* III, 3, S. 373 gegen die Rückführung auf Pheidias erhobenen Bedenken hat Lippold teils mit Recht abgewiesen, teils durch eine andere Auswahl und Anordnung der Figuren erledigt (*R. M.* XXXIV 1919, S. 17 ff.). Das wichtigste Denkmal der ganzen Gruppe ist das mit der Sammlung Campana in die petersburger Eremitage gelangte Relief[1], dessen stilistische Verbindung mit der Kunst der pheidiasischen Zeit auch von dem letztgenannten Forscher aufrechterhalten wird. Buschor und Sieveking teilen die Figuren in zwei je nach links und rechts bewegte Reihen, in denen die Söhne und Töchter der Niobe vor den bogenschiessenden Figuren des Apollon, beziehungsweise der Artemis fliehen. Lippold hingegen konstruiert auf Grund von Beobachtungen von Fugen am Gipsabguss des petersburger Reliefs und mit Heranziehen einiger älterer Zeichnungen, die hierher gehörige Gruppen aufweisen, eine Komposition, die von den Bildern der beiden Götter eingerahmt wird und aus Gruppen von 2, 2 und 3 Niobiden, Niobe und wieder 3, 2 und 2 Niobiden besteht. Aus der Gruppenteilung schliesst er auf eine tektonische Aufteilung, die die Beziehung auf den Schmuck des Zeusthrones unmöglich mache. Dieser Schluss von Lippold ist keineswegs zwingend. Wir sehen z. B. am Westfries des Parthenon ein ähnliches Zergliedern der Komposition — oben S. 45 u. 64 — und ich kann nicht einsehen, warum eine gruppenweise Aufteilung der Darstellung in einem Friese ausgeschlossen sein sollte. Auch der Ostfries des Parthenon zeigt ein solches Zusammenfassen der Figuren zu abgeschlossenen Gruppen.

[1] Kieseritzky, *Katalog*, 1901, S. 160 f., Nr. 337; F.-W.' 1866.

Das petersburger Relief nimmt durch die Strenge und Reinheit des Stils unter allen Niobidenreliefs eine Sonderstellung ein und verdient darum besondere Aufmerksamkeit. Es ist vor einigen Jahren gereinigt und zur Undersuchung der Brüche und Fugen in seine Teile zerlegt, wie die hier Abb. 29—31 mitgeteilten Photographien zeigen.[1] Die Annahme von Lippold, dass der im Rücken von einem Pfeil getroffene Jüngling, Nr. 1 nach Buschor-Sievekings Zählung, in Petersburg nach dem Relief Albani 885[2] modern ergänzt sei, ist nicht stichhaltig. Er ist mit den Figuren l. durch Bruch verbunden und ebenso alt wie diese. Die flauere Arbeit des Bruchstücks Albani verbietet es ausserdem, an eine ursprüngliche Zugehörigkeit desselben zu demselben Stücke wie dem Petersburger zu denken.

Die beiden von Buschor und Sieveking ausgelassenen Gruppen von je einer Frau, die einen zusammenbrechenden Jüngling bezw. ein Mädchen stützt, hatte schon Lippold wieder eingesetzt. Da die erstgenannten an willkürliche Einfügung durch den Kopisten gedacht hatten, kann nur der stilistische Vergleich und gesicherte Tatsachen der Komposition des Ganzen für die Beurteilung massgebend sein. In Bezug auf beide stehende Figuren ist zu beachten, dass die weiten stoffreichen schweren Peploi gerade für die spätere Hälfte der perikleischen Zeit charakteristisch sind und z. B. am Fries und den Giebeln des Parthenon gewöhnlich sind. Aus diesem Grunde muss das Original dieser beiden Gruppen in dieselbe Zeit wie das der übrigen Figuren verlegt werden und bei der Unsicherheit der vorgeschlagenen Anordnungen des ursprünglichen Originals fehlen ausreichende Gründe, um diese beiden Gruppen aus dem hier gegebenen Zusammenhange heraus zu reissen. Wo der Kopist in allen Einzelheiten der Trachten und Körper seine Sorgfalt und die Absicht, möglichst stilgetreu zu arbeiten, gezeigt hat, darf man ihm auch nicht die Treue der Komposition ohne weiteres absprechen.

Das Relief ist wahrscheinlich eine Kopie nach einem Teile der in Gold ausgeführten Reliefs vom Zeusthrone. Für die Herstellung der Komposition ergiebt es eine schwächere Grundlage als der Strangfordsche Schild für denjenigen der Parthenos, dagegen ist die stilistische Treue im Einzelnen grösser und die Erhaltung viel besser als dort.

Die Stücke Abb. 29 und 30 passen im Bruch aufeinander und ihre Zusammengehörigkeit muss als Grundlage für die Komposition gelten, wenn man nicht geradezu die Anordnung des Reliefs als willkürliche Kopistenmache verwerfen will. Dagegen ist zwischen den Stücken Abb. 30 und 31 eine

[1] Die Photographien und die Erlaubnis zur Veröffentlichung sowie die Mitteilungen über den Zustand des Reliefs verdanke ich der Freundlichkeit von Professor Waldhauer.

[2] Helbig-Amelung[3], Nr. 1838, Photo Alinari 27611.

Schnittfuge, wo man also ausgefallene Figuren ergänzen kann.[1] Das auf Abb. 31 wiedergegebene Stück kann auch zu dem l. Ende der originalen Komposition gehört haben. Die verdienstvollen Wiederherstellungsversuche von Buschor, Sieveking und Lippold haben nicht genug Rücksicht auf das Zeugnis des petersburger Reliefs nehmen können, von dem die Abgüsse vor der neuerdings erfolgten Reinigung angefertigt waren. Wie die Anordnung im Einzelnen zu ergänzen ist, das zu ergründen, muss späterer Forschung überlassen werden.

Der Künstler, der diese Figuren erfunden hat, hatte einen offenen Sinn für die Probleme, die das Stehen darbot. Hier war es ihm um die Illusion des wankenden Stehens, des mühsamen Aufrechthaltens zu tun. Sein Ausgangspunkt war nicht das polykletische Schema. Die beiden Schwestern, die je einen Bruder und eine Schwester stützen, stehen mit beiden Knien gebeugt und mit annähernd paralleler Stellung der Beine (letztere ist bei der Gruppe auf Abb. 29 nur durch die Gesamthaltung erschliessbar). Der ganze Körper der Niobide auf Abb. 30 beschreibt eine S-förmige Kurve, die aber von der Biegung der polykletischen Gestalten wesentlich verschieden ist.

Die Schwester, die ihren umsinkenden Bruder stützt, trägt dieselbe Frisur wie die Kore des grossen eleusinischen Reliefs mit hinter den Ohren in die Höhe gekämmten Haarsträhnen. Wegen des frühen Datums — vor 420 — das wir dem Original des Niobidenreliefs geben müssen, ist auch die Haartracht der zusammenbrechenden Niobide auf Abb. 31 beachtenswert. Hier sind die Haare über der Stirn und den Schläfen zusammengefasst, von denen die unteren seitlichen über die von der Mitte kommenden gelegt sind, die hinter jenen verschwinden. Die Haare auf der Mitte des Kopfes sind einfach nach aussen gekämmt. Als Vorstufe dieser Frisur muss die der Mädchen 58 und 60 am Ostfriese des Parthenon gelten, bei denen die Haare auf der Kopfmitte durch ein umlaufendes, und eventuell auch querlaufende, Bänder festgehalten werden, während die Haare über der Stirn und den Schläfen in welligen Zügen nach hinten laufen. Durch Aufteilung und weitere Gliederung der letzteren ist man zu der Frisur der Niobide gekommen.

Die Peploi der Frauen sind höchst stoffreich und weit. Die Gürtung ist tief und an den Seiten hängen die Falten in schweren Massen herab. Die Gürtung nach argivischer Art findet sich an der ersten, zweiten und dritten (Abb. 29 f.) Tochter. Die attische Art den Peplos zu tragen mit dem Gürtel über dem Überschlag begegnet uns an der Zusammenbrechenden am r. Ende. Die laufende Niobide auf derselben Abb. trägt das kurze Apoptygma, das

[1] Die Zweiteilung des Reliefs hatte schon Furtwängler, *a. A.*, S. 78 Anm. 2 erkannt, aber sie wurde von Buschor und Sieveking nicht beachtet und von Lippold bestritten.

seit dem Parthenonfries in der attischen Skulptur zu belegen ist.[1] Die Lage des Bausches in der Höhe der Hüften findet sich zuletzt an der Demeter des eleusinischen Urkundenreliefs aus dem Jahre 421/0. Bei allen jüngeren, datierbaren Denkmälern ist der Bausch nach oben in die Höhe der Weichen gezogen. Zu dieser jüngeren Gruppe gehören auch die Koren des Erechtheion.

Der vor dem Grunde ausgebreitete Mantel der letzten Tochter r. ist reicher in den Einzelmotiven als die fortgeschrittensten der Parthenonmetopen, z. B. Nr. XXVII. Auch der fächerartig ausgebreitete Mantel der fliehenden Tochter, welche die Rückenansicht darbietet, und die voreinander gestaffelten Mantelfalten des fliehenden Jünglings neben dem Gefallenen, gehen über die Stufe der Metopen am Parthenon hinaus und stehen mit den fortgeschrittensten Teilen des Parthenonfrieses auf einer Höhe, wenn auch die Auffassung im Einzelnen etwas weniger naturalistisch, mehr ornamental stilisiert ist.

Die Ritztechnik zur Charakterisierung dünner Stoffe ist nicht gebraucht. Durch engere Falten wird der Chiton der fliehenden Tochter l. auf Abb. 31 als aus dünnem Stoffe gebildet bezeichnet. An der Gruppe auf Abb. 30 ist die Technik der Gewanddarstellung besonders deutlich. Der Chiton ist in möglichst grosse einfache Flächen gelegt, die unter sich zusammenhängen. Somit sieht die Oberfläche fast aus, als ob sie aus getriebenem Blech gearbeitet sei. Man betrachte die Vorderseite des Chitons der stehenden Tochter auf der genannten Abbildung. Derselbe Grundcharakter haftet den übrigen Gewändern auf dem Relief an. Diese Art der Flächenbehandlung ist sowohl der Marmorarbeit wie dem Bronzeguss an sich fremd und wir sind berechtigt, dafür eine besondere Erklärung zu suchen. Diese fanden wir in der Nachahmung von Arbeiten in getriebenem Metall. Aus solchem waren die Niobiden an dem Zeusthrone zu Olympia — aus Goldblech.[2]

Denselben Stand mit gebogenen Knien wie die aufrecht Stehende in der Gruppe der beiden Schwestern auf dem Petersburger Niobidenrelief zeigt ein Jüngling auf einer Lekythos in Leyden Abb. 35, Conze 627 Taf. CXLVII. Der Typus der Köpfe auf der Lekythos ist derselbe wie der der Jünglingsköpfe auf dem Relief. Aber in der Darstellung der Gewänder finden wir hier grosse Einfachheit in den Motiven. Sie sind mit wenigen aber sicheren Strichen gezeichnet; die Stoffe schmiegen sich den Körpern an; von dem Stoff- und Faltenreichtum des Niobidenreliefs sehen wir auf der Lekythos keine Spur. Die Form ist fast zylindrisch mit mässig hoher Schulter, vgl. unten S. 130.

[1] Vgl. Watzinger, Jahresh. XVI, 1913, S. 147 ff.

[2] Vgl. über die Technik des olympischen Zeusbildes O. Wachtler, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* I, 1925, S. 453 ff.

XI. KAPITEL.

Der Fries des Niketempels.

An dem Fries, der die vier Seiten des Niketempelchens auf dem Pyrgos am Eingang der Akropolis schmückt, hat C. Blümel kürzlich stilistische Unterschiede beobachtet, die ihn zu dem Schlusse führten, dass die Ausführung des Frieses auf mehrere Perioden zu verteilen sei, die sich zusammen über etwa 40 Jahre erstreckten, von um 450 bis in das letzte Jahrzehnt des peloponnesischen Krieges.[1] In einer Einzelheit ist das Ergebnis Blümels erschüttert worden durch die schon früher gemachte und mittlerweile publizierte Beobachtung von Praschniker, dass zwei Stücke, Süd e und f, die Blümel je der ersten und letzten Arbeitsperiode zugewiesen hatte, Bruch auf Bruch aneinander passen.[2] An und für sich könnte man Blümel zugeben, dass ein Beobachtungsfehler nicht den ganzen Bau schwankend zu machen braucht. Aber im Lichte der eben am Parthenonfries gewonnenen Ergebnisse, wo Meister verschiedener Stilstufen neben und durch einander tätig waren, und auf Grund der Lage ihrer Wirkungsfelder und der Planmässigkeit, die den ganzen Fries auszeichnet, die Annahme einer langsam und mit Unterbrechungen fortschreitenden Arbeit ausgeschlossen war, bekommt die Frage nach der Entstehungszeit des Nikefrieses ein anderes Gesicht.

In der Beobachtung verschiedener Arten der Ausführung und der Stilstufen pflichte ich im Allgemeinen den Resultaten Blümels bei, aber m. E. hindern sie es gar nicht, anzunehmen, dass der Fries, als der Bau so weit gediehen war, um ihn aufzunehmen, an verschiedene Meister verdungen und ohne Verzug ausgeführt wurde. Die stilistischen Unterschiede in der Ausführung sind nach meiner Ansicht chronologisch nicht in dem Masse, wie es Blümel getan hat, verwertbar.

---

[1] C. Blümel, *Der Fries des Tempels der Athena Nike*, S. 39 ff.

[2] C. Praschniker, *Zum Friese des Tempels der Athena Nike* in *Strena Buliciana*, S. 19 ff.; vgl. Schrader, *Gnomon* I 1925, S. 74.

So bleibt mir die chronologische Frage, ob Blümel mit seiner Datierung von wesentlichen Teilen des Nikefrieses, besonders des Hauptteils des Ostfrieses um 450 Recht hat. Schrader hat in seiner Besprechung der Arbeit Blümels nachgewiesen, dass der Ostfries in der Komposition einheitlich ist.[1] Da ja nur die jüngsten Stilelemente für die Datierung beweisend sind, würden die von Blümel aufgezeigten Beziehungen zur Nikebalustrade für einen späten Ansatz entscheidend sein.

Was den allgemeinen Aufbau der Figuren und die Anordnung der Peploi betrifft, genügt eine Gegenüberstellung von Werken, die um oder ganz kurz nach 450 entstanden sind, um die tiefen Unterschiede klar zu machen. Man stelle etwa die Athena des Myron, die sog. Lemnia, die Stehende der Nordmetope XXXII am Parthenon, die Demeter Cherchel neben die Figuren des Nikefrieses. Bei jenen schliessen die Gewänder die Körper wie feste Hüllen ein. Nur zaghaft wird hier oder da ein Knie oder der Umriss der Brust oder des Beines durch den Stoff angedeutet. Die Figuren selbst haben im Verhältnis breite Schultern, die Taille wird unter den gegürteten Stoffmassen versteckt. Der Rand des Bausches bei der in argivischer Art gegürteten Demeter verläuft in der Mitte gerade. Am Nikefries finden wir den Bausch im Bogen geschwungen, die Formen der Körper sind viel mehr sichtbar, der Gegensatz zwischen Hüfte und Taille wird hervorgehoben, Einzelformen wie Brüste und Spielbeine durch die Gewänder hindurch verdeutlicht. Es liegt eine tiefgreifende Umwälzung zwischen dem Nikefries und den genannten Werken: die Periode der Arbeiten am Parthenon trennt sie.

Dagegen sind die Peplosfiguren am Ostfries des Niketempels nach der Tracht nur wenig älter als die Koren des Erechtheion, wenn sie auch durch stilistische Unterschiede von ihnen getrennt sind. Die kleineren Falten, die den Zwischenraum zwischen den Unterschenkeln der Spielbeine und den Steilfalten der Peploi ausfüllen, zeugen davon, dass der Künstler noch nicht die Scheidung der beiden Körperseiten nach ihren verschiedenen Aufgaben voll durchführen wollte. Nur kann ich mich nicht entschliessen, die Korenhalle schon vor dem archidamischen Krieg anzusetzen, wie Schrader es will.[2] Dem Vergleich Blümels, S. 21, mit den jonischen Chitonen an den Friesen vom Ilissostempelchen ist bei dem Erhaltungszustand dieser Reliefs kein grosses Gewicht beizumessen. Vor Original und Abguss ist es mir unmöglich gewesen, die Ähnlichkeit der Falten zu sehen. Die grössere Einfachheit der Motive der manteltragenden Männer im Verhältnis zum Parthenonfries, die Blümel *a. A.*, S. 24 f. als Beweis für frühere Entstehung des Nikefrieses anführt, ist kein primitiver Zug. Der Weg aus dem Reichtum des Naturalismus war durch Vereinfachung, durch

[1] Schrader, *a. a. O.* S. 73.

[2] *Ebda* S. 75.

stärkere Hervorhebung von wenigen Einzelheiten bezeichnet. Man wird gerade am Partenonfriese bemerkt haben, wie wenig der grosse Faltenreichtum und die Mannigfaltigkeit der Gewandmotive auf die Entfernung wirksam blieb, und man lernte daraus, den Stil den gegebenen Bedingungen anzupassen.

Aus der strengeren Profilstellung des Unterkörpers der sitzenden Götter des Nikeostfrieses hat Blümel weiter geschlossen, dass dieser älter als der Ostfries am Theseion sei. Aber wenn dieser Grund zwingend wäre, müsste man auch die Nikebalustrade vor den Theseionfries setzen, denn dort ist bei den sitzenden Figuren das Profil der Unterkörper weit mehr ausgeprägt. Die Lösung des Problems, die am Theseion versucht und, wie Blümel mit Recht hervorhebt, am Erechtheionfries weiter ausgearbeitet wurde, fiel von da an bei friesartigen Kompositionen weg. Manche zogen die scharf ausgeprägte Profilstellung als künstlerisch mehr befriedigend vor, z. B. am Hegesorelief.

Durch die Zusammenfügung der Friesblöcke e und f, deren Zusammenhang Praschniker, wie ich oben bemerkt hatte, entdeckt hat, wird e aus der von Blümel konstruierten Gruppe von älteren Kampffriesstücken herausgerissen, denn der flatternde Mantel auf f gehört in die Zeit nach dem Parthenon. Auf dem übrig bleibenden Blocke o findet sich nichts, das eine Datierung nach etwa 430 verbietet.

So gelangen wir zu dem Ergebnis, dass die stilistisch ungleichmässige Ausführung des Nikefrieses nicht chronologisch verwertbar ist, sondern für das verschiedene Können der an der Bildhauerarbeit beteiligten Steinmetzen zeugt. Für die Datierung des Bildwerks bleiben dann die stilistisch jüngeren Stücke massgebend, die auf die Zeit am Ende des archidamischen Krieges weisen. In dieselbe Zeit führte uns auch die Peplosmode der Frauen des Ostfrieses.

Ein kleiner Streifen von Licht fällt auf die Datierung von der Inschrift *I. G.* I ed. min. Nr. 89, die nach dem Nikiasfrieden gesetzt wird und eine Zusammenfassung der gesamten Kosten für den Bau des Niketempels enthalten zu haben scheint.[1] Z. 13 [κεφ | αλαιον αναλοματον τον] ες τον νεον τες Νικες.

So können wir für die architektonisch bestimmten Reliefs in Attika folgende Zeittafel aufstellen, wobei die urkundlich nicht festgelegten Ansätze sich eine Verschiebung um einige Jahre gefallen lassen mögen, wenn es durch neue Funde gelingt, sie näher zu betimmen.

[1] Pogorelski und Hiller, *Sitz. ber. Ak. Berlin* 1922, S. 187; Pogorelski und Dinsmoor, *A. J. A.* 1923, S. 314 ff. Letzterer setzt die Inschrift schon in das Jahr 433/2.

Fries von Tempel am Ilissos[1]		um	450		
Parthenon[2]	Wiederaufnahme des Baues		447		
	Metopen		447	— etwa	440
	Fries	etwa	440	— »	435
	Giebel	»	438	—	433
Theseion[3]	Metopen	»	450	—	445
	Fries	»	445	—	440
Nemesisbasis zu Rhamnus[4]		kurz vor	432		
Nikefries		um	420		
Erechtheion[5]	Korenhalle	vor	413	—	
	Fries	etwa	413	—	408
Nikebalustrade[6]			406	—	404

[1] Studniczka, *Jahrb.* XXXI, 1916, S. 229 f.
[2] *I. G.* I *ed. min. Fasti*, S. 283.
[3] S. oben S. 78 ff.
[4] S. oben S. 110 ff.
[5] Dinsmoor, *A. J. A.* 1913 S. 242 ff.; *I. G.* I *ed. min.*, Nr. 372—374.
[6] Heberdey, *Jahresh.* XXI—XXII, 1921, S. 1 ff.

XII. KAPITEL.

Kleinere attische Reliefs unter dem Einfluss der Parthenonskulpturen.

Während die Bildhauer am Parthenon arbeiteten, gab es auch ausserhalb der Akropolis für sie zu tun. Den skulpturalen Schmuck des Theseion habe ich schon erwähnt. Dazu kam eine Menge Aufträge von privater Seite, besonders von Grabreliefs. Es ist auffallend, wie plötzlich die Mode, die Gräber mit skulpturalem Schmuck zu verzieren von der Mitte des Jahrhunderts an um sich gegriffen hat. Auch wenn man die oben im IV. Kapitel gegebenen Werke um einige neue vermehren könnte, würden die erhaltenen Erzeugnisse der attischen Steinmetzwerkstätten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu denen der zweiten Hälfte in gar keinem Verhältnis stehen.

Da die Mehrzahl der Denkmäler nicht in sorgfältiger Ausführung mit den Tempelskulpturen dieses Zeitalters verglichen werden kann, kann man nur selten dieselbe Hand hier und dort wiedererkennen. Auch muss man bei sonst vergleichbaren Stücken oft im Zweifel bleiben, ob man es wagen kann, dieselbe Meisterhand anzunehmen, da die Unbill der Zeiten so leicht die Handschrift des Künstlers ausgelöscht hat. Darin haben die Vasenforscher einen grossen Vorzug vor denen, die die griechische Skulptur studieren wollen, dass auf den Vasen die Züge des Malers oft in grossen Teilen ganz unversehrt erhalten sind, während an den Werken der Plastik wenigstens die Oberfläche Einbusse erlitten hat.

Unter den den Parthenonskulpturen gleichzeitigen Werken vereinigen sich die folgenden nach Ausweis der Kopftypen zu einer Gruppe:

Conze 821 Taf. CLVIII, 822 Textabb.[1], 843 Taf. CLXIV und 865 Textabb., die der Theophile gesetzt war. Zu diesen kommt noch das kleine Relief in Hamburg, A.-A. 2685. In der Bildung das vortretenden Augapfels ist 843 die altertümlichste. Das Gewand des Mädchens ist in feine parallele

[1] Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 194; *Billedtavler*, Taf. XV.

Falten gelegt, die sich nach der Gürtung und der Bewegung des Körpers biegen. Wie ich oben S. 12 und 59 gesagt habe, kommt eine ähnliche Bildung sowohl auf dem Satrapensarkophag wie auf Figur 23 am Westfries des Parthenon vor.

An den drei anderen Grabreliefs der Gruppe tritt das Auge mehr unter dem vorspringenden Brauenbogen zurück. Die Frisur mit um den Kopf gelegter Flechte ist bei 821, 822 und 865 dieselbe. Diese Frisur, die für manche reifarchaische Jünglingsköpfe bezeichnend war, und noch den Peirithoos des Westgiebels zu Olympia auszeichnet[1], ist hier zuletzt für junge Mädchen bezeichnend geworden. Denn dass es solche sind und keine verheirateten Frauen, deuten die Vögel an, mit denen die auf 821 und 822 Dargestellten spielen; von 865 ist nur der obere Teil der Stele mit dem Kopfe der Figur erhalten.

Der Mantel von 821 ist knapper und enger, also etwas altertümlicher, als an den Figuren des Parthenonfrieses. Für den durch das Vorsetzen des einen Fusses verursachten schrägen Fall der vordersten Mantelfalten bieten die Figuren 101 und 117[2] des Südfrieses Beispiele auf einer späteren Entwicklungsstufe. Die strahlenförmig zwischen den Beinen ausgebreiteten Falten von 822 haben an den Thallo- und Spondophoren des Nordfrieses ein vollkommenes Gegenstück.[3]

Die tektonische Form von 821 ist im Verhältnis zum Polyeuktosrelief oben S. 33 bereichert, indem das Giebelfeld vertieft ist. Der horizontale Geison ist etwa doppelt so breit wie die schrägen. Bei 865 sind die Geisa etwa gleich breit. Das Kyma unter dem horizontalen Geison ist nur einfach geschwungen (jonisch), wogegen es dort doppelt gebogen war (lesbisch). Der Grund hinter dem Giebel ist wie dort stehengeblieben. 822 wird mit einem bogenförmigen Giebel abgeschlossen.

Das letzte Glied der Reihe, das Grabmal im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, ist nach Ausweis der Nebenfigur ein Nachzügler. Dessen Mantel zeigt schon ein Motiv, das im Kreise der Stele, Conze 937 Taf. CLXXXVI und der Myrrhinelekythos unten S. 132 herrschend war.

Die schräg nach vorn abstehenden Mantelfalten von dem letzten Relief und Conze 821 kehren auf dem kleinen Denkmal des Dion wieder, Conze 1134, Taf. CCXLI, das drei Figuren, eine Frau und zwei Männer, zeigt. Der grössere Stoffreichtum der Gewänder, der einer im späteren Teil der Herrschaft des Perikles aufkommenden Mode entspricht, veranlasst mich dieses Relief in die 430-er Jahre zu setzen. Dem wiederspricht nicht die Form des Gebälkes die der von 821 gleicht.

[1] Buschor-Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia* Taf. LVII f.

[2] Smith. *a. A.* Taf. 87 u. 89. Collignon-Boissonas, Taf. 97 u. 100.

[3] Smith, *a. A.* Taf. 42 u. 44. Collignon-Boissonas Taf. 46 f.

Bei diesen Stelen war das Haar vom Scheitel der Mädchen nach allen Seiten gekämmt und in schmale Strähnen geteilt. Diese Art der Bildung kommt an der stehenden Aristylla, Conze 115 Taf. XXIV, vor.[1] Die Gewänder hier haben dickere, mehr stofflich wirkende Falten. Ihr Mantel wirkt weiter als bei 821 und 822. Die Augen sind noch tiefer unter die Brauenbogen gezogen, die schwächer gewölbt sind. Das Profil des Giebels tritt über dem Bildfelde stärker hervor, der horizontale Geison ist wie bei 821 weit breiter als die schrägen.

In dieselbe Zeit wie das Grabmal der Aristylla setzt Köhler *a. a. O.* S. 372 Nr. 37 nach den Kennzeichen der Schrift die Stele des Aristeas und seiner Familie aus Iphistiadai, Conze 1132 Taf. CCXXXIX. Der Mann r. führt den Typus des Genossen des Kleomenes oben S. 34 weiter. Die Bildung des Gewandes ist hier nicht feiner aber kräftiger geworden. Die Linien der Faltenrillen sind breiter aber auch weniger sorgfältig gezogen. Auch der Kopftypus weist auf die Tradition innerhalb einer Werkstatt. Die Art des dicken schweren Stoffes ist besser veranschaulicht, wie es in der am Parthenonfries vertretenen Entwicklungsstufe zu beobachten ist. Der Mann in der Mitte trägt sein Himation enger um den Körper gezogen, so dass das vordere Bein durch die Faltenzüge deutlich wird wie bei Figur 117 des Südfrieses, Smith, *a. A.* Taf. 89.[2] Am ähnlichsten ist die Mantellage bei Ost Nr. 18, Smith, *a. A.* Taf. 32.[3] Zu der Tracht der Frau findet sich auf dem Parthenonfries keine ganz genaue Parallele. Unter den von dem sog. Carrey gezeichneten Südmetopen weisen Nr. XIII und XXI Figuren auf, die das Himation in ungefähr derselben Art umgeworfen haben.[4] Der Chiton der Frau ist aus demselben Stoff wie der Mantel. Zwischen den Brüsten zeigt er eine straffe wagerechte Falte.

Das Haar der Frau ist in Binden eingewickelt. Diese Haarmode geht in die archaische Zeit zurück, z. B. die Eos der Memnonschale des Duris, Pfuhl Abb. 466, aber genau dieselbe Form wie auf unserem Relief findet sich erst auf dem Stamnos mit dem Abschied eines Kriegers in München, Pfuhl Abb. 558, und auf der Melite der Kodrosschale, Pfuhl Abb. 563, deren Zusammenhang mit dem Parthenonfries offenbar ist und die diesem etwa gleichzeitig sein muss.[5] Die Frisur blieb noch lange Mode und kommt weiter vor, z. B.

[1] Köhler, *A. M.* X, 1885 S. 371 Nr. 32, Rodenwaldt, *Relief,* Taf. 71.

[2] Collignon Boissonas, Taf. 100.

[3] Collignon-Boissonas, Taf. 101.

[4] Michaelis, *Der Parthenon,* Taf. 3. Smith, *a. A.* Textabb. 53 u. 59. Collignon-Boissonas, Taf. 23 f.

[5] Pfuhl, S. 566 und 573. Die hohe steile Kopfform ist für einen Teil der Figuren des Westfrieses z. B. für Nr. 3 bezeichnend sowie für den von Anti bezeichneten *Maestro dai colli lunghi* und für die ganze Südseite. Die Chlamysfalten am Halse des Menestheus der Schale

auf Conze 68, Taf. XXX, 89 Textabb., 284 Taf. LXVI, 294 Taf. LXX, 880 u. 882 Taf. CLXX f., 901 Taf. CLXXII.

Die Bildung der Augen ist der an den Königen in der nördlichen Hälfte des Ostfrieses Nr. 49—46 ähnlich, aber deren Kopfform weicht durch die mehr gewölbte Schädeldecke von dem Grabrelief ab.[1] An den Königen der Südhälfte Nr. 20—23, Collignon-Boissonas Taf. 122 kann man, trotz der Zerstörung, erkennen, dass der Umriss der Schädel denen der Aristeasstele entsprochen hat. Diese wird in die Zeit des Parthenonfrieses gehören und mit dessen älteren Teilen gleichzeitig sein.

Ganz in die Nähe dieser Stele stellt sich nach dem Stil das Grabmal der Patrokleia und des Demonikos Abb. 33 u. Conze 1082 Taf. CCXVII. Der Mann geht auf den Typus der r. Figur des eben behandelten Reliefs zurück. Dieselben dicken Mantelfalten vor dem Bausch sind hier erkennbar. Die Frau ist schärfer ins Profil gedreht; ihr r. Arm ist ganz vom Mantel frei. Mit der l. zieht sie den anderen Zipfel desselben nach vorne. Die Falten des Mantelbausches schieben sich in einander, in freierer Anordnung als auf der Aristeasstele. Andererseits bietet das Gewand der Frau Analogien zu dem des Mannes l. auf der Kleomenesstele.

In die Nähe des Parthenonfrieses gehört auch das wundervolle Grabmal der Mnesagora und des Nikochares in dem Kloster Τῶν Ἀσωμάτων zu Athen, Conze 887 Taf. CLXXXII. Die Zeichnung der Kleidung, besonders des Mantels, ist noch recht streng, was bei dem Vergleich mit dem Zugordner Nordfries Nr. 89 gleich deutlich wird. Da der Masstab der Stele und des Frieses etwa derselbe ist, kann der strengere Stil nicht mit dem Grössenunterschied erklärt werden. Die Umrisse der Gewänder und der Falten sind besonders deutlich angegeben; in der Zeichnung liegt das Wesentliche des Eindruckes. Man vergleiche die Athena auf dem pariser Skyphos mit dem Mauerbau[2] und den Glockenkrater in Berlin Nr. 2401. Der Chiton ist flacher als an der Artemis Nr. 40 des Ostfrieses, und die Körperformen treten unter ihm weniger stark hervor. Der Kopftypus hat auch dort seine Analogien. Das Ohr ist aber dem der Iris ganz gleich, während das Auge besser in die Profilansicht gerückt ist als bei dieser und durch ihre grössere Entfernung von der Profiellinie des Gesichts mehr an die Könige Ost 43—46 erinnert. Der hohe

---

sind den Himationfalten an Nordfries 4, Smith, *a. A.* Taf. 40 und Collignon-Boissonas, Taf. 118, gleich, nur dass sie hier auf dem Rücken lang herabhängen u. dort vorne. Zu dem Aigeus bieten die Festordner Nord 45 u. 59 die beste Parallele, während der Lykos von den Königen des Ostfrieses beeinflusst erscheint, ohne einen einzelnen von ihnen zu kopieren.

[1] Smith, *a. A.* Taf. 37. Collignon-Boissonas, Taf. 125.

[2] Louvre G. 372, Pottier, *Album*, Taf. 138.

Sitz des Haarknotens findet sich noch an der Iris und an einem kasseler Relief, das Artemis darstellt, sowie an anderen Denkmälern.[1]

An das Denkmal der Mnesagora und ihres Bruders schliesst sich unmittelbar das der Geschwister Chairestrate und Lysandros, Conze 893 Taf. CLXXIV. Der Stil ist weniger flächenhaft als dort. Die Vereinfachung der Faltenmotive ist nicht nur auf das kleinere Format zurückzuführen; sondern wurzelt in dem Streben nach mehr plastischer Wirkung; vgl. z. B. die senkrechten Falten an der Rückseite des Spielbeines, dort vier an der Zahl, die, obwohl sie hinter dem überfallenden Bausch verschwinden, doch in der Vorderfläche zu liegen scheinen, hier 2 Falten die nach innen zu hinter dem Körper verschwinden. Die Steilfalte am Knie des Spielbeins ist aufgegeben, aber im Übrigen herrscht grosse Ähnlichkeit; man verfolge z. B. den unteren Saum des Mantels vorne an beiden Figuren.

Die Frisur der Chairestrate mit dem Haarknoten über der Stirn ist ein Nachleben einer älteren bei Knaben gebräuchlichen. Anti hat *Annuario* IV—V S. 80 f. eine Anzahl Beispiele dafür gesammelt, zu denen ausser unserem Relief auch der grossartige Bronzekopf in Chatsworth[2] und ein argivischer Bronzekopf in Berlin treten.[3]

Die Haarbehandlung im Einzelnen und die Gesichter machen einen ganz bronzeartigen Eindruck, so dass man glauben möchte, der Künstler hätte für sie Statuen oder Porträtköpfe kopiert. Die Tracht des Knaben steht im Typus und der Arbeit dem Mädchen Nr. 60 des Ostfrieses nahe.

Wenn man den Lysandros mit dem Polyeuktos, Conze 956 Taf. CXC vergleicht, findet man eine in allem Wesentlichen ähnliche Auffassung. Die plastische Form des Gewandes, das Verhältnis des Körpers zu diesem, das Bestreben die Struktur des Körpers deutlich zu machen, ohne das Gewand seines Charakters als Hülle zu berauben, sind die gleichen. Und andererseits sind die Unterschiede der Stilstufe so gross, die in dem Denkmal der beiden Geschwister gemachten Fortschritte so bedeutend, dass man es aufgeben muss,

---

[1] Bieber, *A. M.*, XXXV 1910, S. 9, Taf. 2; ausser dem *ebda* zur Frisur, S. 11 citierten Peliadenrelief im Lateran sind noch das Weihrelief mit Hermes und den Nymphen, Berlin 709 A, B. B. 548, die Grabmale, oben S. 115 Abb. 36 und 37, und die Lekythen, Riezler, *Weissgrundige attische Lekythen*, Taf. 71, 83, 94 zu vergleichen.

[2] Furtwängler, *Intermezzi*, S. 3, Taf. I—IV.

[3] *Führer durch das Antiquarium*, S. 21, Fr. 1828, Taf. 10, Furtwängler, *Meisterwerke*, S. 675, Taf. 32, Pernice, Jahresh. XI, 1908, S. 219. — Auch am Knaben 24 am Westfries des Parthenon ist das Haar vorn in die Stirn gekämmt, so dass man einen ähnlichen Haarknoten dort voraussetzen muss. Ausserdem habe ich ihn auf der Rückseite eines Kraters perikleischer Zeit im Louvre G. 421, Pottier, *Album* III, Taf. 143 notiert. Vgl. auch Amelung bei P.-W. VII s. v. Haartracht Sp. 2124 f.

die Identität der Künstler zu beweisen — bis etwa Bindeglieder, die zwischen den beiden Stelen vermitteln, gefunden werden.

Die angeblich älteste der steinernen Lekythen entbehrt der Reliefdarstellung und schliesst sich eng an die Form der gleichzeitigen tönernen an. Sie ist vor mehr als 10 Jahren in einem Grabe auf Aigina gefunden.[1] Danach sollte man meinen, dass überhaupt im Anfang die steinernen Lekythen sich an die Formen der tönernen angeschlossen hätten. Aber auch hier kann man beobachten, dass sich feste Formen erst allmählich durchsetzen und gerade die älteren sehr verschieden gebildet waren.

Der Körper der Philesiosvase Conze 1002, Taf. CXCV, oben S. 32 ist am Schulterrande am breitesten und zieht sich allmählich nach unten zusammen bis er ohne starke Kurven in den Fuss übergeht. Die Figuren sind aus einer stehen gelassenen Bosse gearbeitet, von der als Bodenstreif ein Stück übrig geblieben ist. Zu der schlanken Form dieser Vase ist die des Hegesandros und seiner Genossen, Conze, 731 Taf. CXLII oben S. 31, der stärkste Gegensatz. Die grösste Dicke des Vasenkörpers liegt etwa in der Mitte des Bildfeldes.

Er zieht sich nach oben zusammen und geht nach unten mit stärkerem Schwung in den Fuss über. Die Schulter ist von unten an schräg. Die Figuren waren auch hier aus einer Bosse gearbeitet, die nach oben durch eine feine Ritzlinie abgegrenzt war.

Die hohe Schulter und der gewölbte Unterteil des Vasenkörpers bleiben ein Kennzeichen der Lekythen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Sie werden in der ganzen Erscheinung schlanker, behalten aber doch durch ihre der zylindrischen näherkommende Form etwas kräftiges. Bei der Vase der Nikostrate Conze 360 Taf. XC ist die leise Kurve des Umrisses von 731 beibehalten. Nach unten zu ist der Vasenkörper stärker gewölbt und von dem Fusse durch einen Absatz getrennt. Die Schulter ist sehr steil. Der Stil der Figuren weist in die Zeit der älteren Parthenonmetopen. Man beachte die Steifheit der Mantelfalten des Mannes und an dem Arme der Sitzenden die Chitonfalten, die denen der thronenden Göttin der Nordmetope XXXII, Smith *a. A.* Taf. 25, 1 und Collignon-Boissonas Taf. 40, ähnlich sind. Die Charaktere der Schrift, nach denen Köhler *a. a. O.*, S. 371 Nr. 33 die Vase gleich nach dem Relief der Aristylla aufzählt, widerraten einem noch höheren Ansatz. An der Nikostratelekythos hat man für die Ausarbeitung der Figuren keine Bosse stehen lassen, sondern nachdem der Vasenkörper gedrechselt war, wurde das Bildfeld durch Ritzlinien oben und unten abgegrenzt und dann der Grund um die Figuren eingestieft. An den Seiten geht die so

[1] Kuruniotis in *Eph. arch.* 1913, S. 88 f., Abb. 6. vgl. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* II, S. 551 f.

gewonnene Bildfläche ohne scharfe Grenzen in das Niveau des Vasenkörpers über.

In der späteren Hälfte des 5. Jahrhunderts herrscht ein Typus von Lekythen vor, der mit steiler Schulter einen schlanken Körper verbindet, dessen Seiten im oberen Teil annähernd senkrecht verlaufen um sich weiter unten allmählich zu verengern und mit einer gewölbten Kurve schliessen. Zu dieser Klasse gehört die grosse Lekythos mit den Skizzen von ein Paar sitzenden Frauen, Conze, 1073, Taf. CCXVIII[1] und die Krone aller Lekythen, die der Myrrhine Conze, 1146, Taf. CCXLII f., die Lekythos der Phano und der Kallippis, Conze, 294, Taf. LXX oben S. 87.

Die Kriegervase Conze, 1117, Taf. CCXXIX, die ich schon bei der Behandlung des Naturalismus und, als Gegenbeispiel, in dem Kapitel über den Einfluss des Polykleitos gestreift habe, S. 27 u. 84, greift mit ihren schrägen Seitenflächen auf die nach unten verjüngte Lekythos des Philesios zurück. Aber nach unten zu ist sie stärker gewölbt und gegen den Fuss scharf abgesetzt. Die Schulter ist sehr steil. Die Figuren sind aus einer Bosse gearbeitet.

Das porträthaft gebildete oder schon eher karikierte Gesicht der Kriegers kann nicht leicht anderweitig belegt werden. Dazu ist es zu individuell. Die Länge der Nase wird doch sogar in solchen Darstellungen erreicht, wo man dem Thema nach idealisierte Formen erwarten sollte, so an einer opfernden Nike auf einem Stamnos in München, F.-R. 19. Das mittelste Mädchen auf dem Bilde F.-R. 136 links oben, vom Astragal des Sotades[2], der aus etwas früherer Zeit stammt, könnte nach dem Gesichtstypus die Schwester des Kriegers sein.

Der Kopftypus des alten Mannes r. findet sich auf Vasenbildern der perikleischen Zeit, so auf der Abschiedsscene des Kleophonmalers (F.-R. 36, Pfuhl Abb. 558 u. Text S. 566) und dem Phorbas auf dem Pariser Skyphos mit dem Bau der Akropolismauer durch die Giganten (Pottier, *Album* III, Taf. 138, G. 372). Für das Halbprofil des Körpers, das Kopftuch und die Manteltracht verweise ich auf die Aithra der Kodrosvase, Pfuhl Abb. 563 unten r. und auf die Doso der Pyxis in London F.-R. 57, 3. Die Mäntel auf der Rückseite des eben genannten Pariser Skyphos stimmen in der allgemeinen Stufe der Faltenzeichnung mit unserer Lekythos überein.

Die Form des Vasenkörpers von Conze, 1129, Taf. CCXXXVII und der Naturalismus der Köpfe bestimmt die Zuteilung der Vase zu derselben Gruppe

[1] Auch abgebildet — ohne jegliche Angabe über Ort oder frühere Publikation — bei Blümel, *Zwei Strömungen*, Taf. I.

[2] *London, Brit. Mus.*, Cat. vases III, E. 804, Curtius, *Der Astragol des Sotades in Sitz.-ber. Ak. Wiss. Heidelberg phil. hist. Kl. 1923.*

wie 1117. Sie ist als ein verspäteter Nachzügler der naturalistischen Werke von der Mitte des Jahrhunderts zu betrachten. Das Stellungsmotiv der Frau in der Mitte, der Faltenmotive an der Brust, die Bildung des dreieckigen Mantelzipfels vor dem Bauch, der freier ist als an den Südfriesfiguren 91—100, veranlassen mich, die Vase in die spätere Hälfte der 330er Jahre zu versetzen. Sie beweist, wie der hohe ideale Stil der Parthenonkünstler auch in Athen Ausnahmen erleiden musste.

Die schrägen Schultern und die Verjüngung des Körpers nach unten bei grosser Schlankheit kommen auch an der riesenhaften, mehr als 2 Meter hohen Lekythos in Athen Conze, 1073, Taf. CCXVIII f. vor, die ich auch schon oben S. 86 erwähnt hatte. Ähnliche Bogenfalten an der Seite des Chitons kommen öfter am Parthenonfries vor, z. B. West 3 und Süd 26.

Die an dem oberen Teil des Körpers senkrechten Seiten trennen das Hauptstück unter den Lekythen des 5. Jahrhunderts, das Denkmal der Myrrhine in Athen, Conze, 1146, Taf. CCXLII f. von Nr. 1117. Das Schrittmotiv der Myrrhine mit dem ausgeprägten Chiasmus in der Stellung der Schultern und Hüften erweist die Kenntnis der polykletischen Rhythmen. Die Gewänder sind in einer Fortführung des Rippenstils vom Parthenon, Nordfries I—X gebildet, und die Kopftypen der Männer weisen auf Zusammenhang mit den Thallophoren dort Platte X.[1] Der Chiton der Frau ist dünner und mehr durchscheinend als an irgend einer Figur des Frieses. Zwischen diesem und der Lekythos liegt die Stufe der Giebelfiguren. An der Iris N des Westgiebels, wo der Stoff ganz gegen den Körper gepresst wird, ist eine Vorstufe derselben. Vor ihr liegt auch das Fragment des Agorakritos Abb. 12, 208 Θ 6 aus Rhamnus, bei dem die vor dem Bauch zusammengeschobenen Querfalten einfacher gebildet sind. In der Stellung der Figur, der Art, wie unter diesen Querfalten andere schräg auf die Aussenseite des r. Beines zulaufen, herrscht volle Übereinstimmung. Beachte auch, wie an der Rückenseite des Spielbeines des Mannes 1. die Mantelfalten in langem Bogen herabhängen ebenso wie auf dem rhamnunter Fragment Abb. 13, 212 EE 8. Zwischen die Agorakritosbasis und die Lekythos stellt sich noch die schöne Stele eines Jünglings mit Hasen, Conze, 937, Taf. CLXXXVI, an dessen Mantelfalten, besonders den vom Pfeiler herabhängenden, vieles an die Figur 62 des Südfrieses am Parthenon erinnert, Smith, *a. A.*, Taf. 84, Collignon-Boissonas, Taf. 95. Als Stütze für die zeitliche Einordnung dieser Gruppe darf das Urkundenrelief aus dem Jahre 421/0 in Eleusis, Abb. 39 gelten, an dem die Mantelfalten zwischen den Beinen der zweiten Göttin von l., Hora, in ähnlicher Weise verlaufen. Die, verglichen mit dem Jüngling l. auf der Leky-

[1] Smith, *a. A.*, Taf. 44, Collignon-Boissonas, Taf. 116.

thos, streng gebundene Haltung des Triptolemos ist kein Indizium für das höhere Alter des Urkundenreliefs.

Die Tracht der Myrrhine kehrt dann auf einer der Göttinnen des Ostfrieses vom Niketempel Nr. 20 wieder.[1] Die Ausbildung der Querfalten, die noch einfach parallel laufen, entspricht der auf dem eben herangezogenen Fragment aus Rhamnus.

Die eben behandelte Gruppe von Denkmälern gehört in das Ende der 430er und in die 420er Jahre.

Weiter begegnet uns eine der Myrrhine ähnliche Gestalt auf der Lekythos Abb. 40 f. Conze 1124, Taf. CCXXXI.[2] Die breite Gruppe der Querfalten vor dem Bauch deutet auf jüngeres Datum; aus Haltung und Gestus spricht ein anderer Geist als die schmerzhafte Verträumtheit und die Wemut der Myrrhinelekythos. Aber die Figuren sind noch als Silhuetten gefasst; es entsteht kein Tiefenbild wie in den Reliefs des 4. Jahrhunderts. Der Raum, in dem die Figuren stehen, ist nicht als wirklich gedacht sondern ein idealer. Somit bleibt man mit der Datierung am besten innerhalb der Grenzen des 5. Jahrhunderts, an dessen Ende die Lekythos gehören dürfte.

In dieselbe Zeit gehört auch die Lekythos der Phano und der Kallippis Abb. 42 f. Conze, 294 Taf. LXX. An der stehenden Frau r. bemerkt man, dass neben der senkrechten Falte, die den Rücken entlang herabfällt, unten am Fusse eine andere vortritt und dort umbiegt, um dann im Bogen an der Vorderseite aufzusteigen, so dass das Spielbein fast wie in einen ovalen Rahmen gefasst wird. Dies findet sich noch stärker ausgeprägt an der männlichen Figur des Urkundenreliefs aus dem Jahre des Euthykles (398/7)[3]; weiter zeigen die Falten an dem Beine der sitzenden Frau nahe Verwandtschaft mit der sitzenden Nike der Balustrade.[4] Während an dieser die Täler viel tiefer ausgearbeitet sind und die Motive des hängenden Zipfels reicher ausgestaltet sind, stimmen die Falten in der Führung gut überein; sogar die kleine Faltengruppe in der Kniekehle kommt auf beiden Reliefs ganz gleich vor. Mit der Lekythos Abb. 44—46, Conze 378 Taf. XCIII überschreiten wir fast die Grenze des Jahrhunderts. Die Figur l. entspricht im Gegensinne genau der Athena des eben genannten Urkundenreliefs aus dem Jahre 398/7 v. Chr. Der Typus der Figur r. ist einem statuarischen Vorbild entlehnt, der Aphrodite des Typus

---

[1] Blümel, *Nikefries* Taf. I—III.

[2] Studniczka, *Die griechische Kunst auf Kriegergräbern Neue Jahrb.* XXXV 1915. S. 297. Tafelbild 22.

[3] Dumont, *B. C. H.* II 1878 S. 37 u. 559, Taf. X; A.-A. 1212. Svoronos, *Nationalmuseum*, S. 601—605, Taf. CVII Nr. 1479.

[4] Heberdey, *Jahresh.* XXI—XXII 1922 Abb. 7 S. 11 f.; *Acrop. Mus. Cat.* II S. 139 Nr. 1.

Gortyn-Neapel.[1] Das Relief zeigt die Frau nicht angelehnt sondern frei stehend, aber in dem Zurückziehen der Schultern kommt noch das ursprüngliche Motiv zum Ausdruck.

Durch die Form des Gebälks: Giebel mit Akroterien, die schrägen Geisa schmaler als das horizontale, wenig vertieftes Giebelfeld, das Ganze durch einfaches Kyma mit dem Bildfelde verbunden, das keine seitliche Begrenzung hat, reiht sich die Stele in Athen Abb. 34 an Conze 821 an.[2] Die in Profil gestellte Kindesfigur weist in der stärkeren Biegung des r. Knies der energischeren Bewegung des ganzen Körpers und Gewandes Züge auf, die das Stück als etwas jünger als jenes Relief erkennen lassen. Die von vorn gesehene Frauenfigur will den S-förmigen polykletischen Rhythmus geben; aber die Schultern sind fast horizontal. Das lange schmale Gesicht mutet noch streng an. Der ganz dünne ärmellose Chiton, der durch zwei schräg über die Brust laufende Bänder festgehalten wird, lässt die Formen des Körpers durchscheinen. Stärkere Falten an den Seiten geben der Figur Festigkeit, wozu auch die vortretende Gruppe von senkrechten Falten vor dem Unterkörper beiträgt. Die Verwandtschaft mit der sog. Genetrix[3] ist unverkennbar, wobei aber das Grabmal einen altertümlicheren Charakter trägt.

Die bei dieser Stele vertretene Profilirung des Gebälkes hat Brueckner mit gewohnter Vorsicht der Zeit vor 350 v. Chr. zugewiesen.[4] Die von ihm als das älteste bekannte Beispiel bezeichnete Stele des Tegeaten Lisas, Conze 1148, Taf. CCXLIV[5], die in Dekeleia gefunden wurde, setzt er an das Ende des V. Jahrhunderts. Diese Stele stimmt mit der oben S. 33 behandelten des Polyeuktos darin überein, dass die Vertiefung des Giebelfeldes unterlassen ist. Zu den von Brueckner angeführten Beispielen will ich noch auf die kurzen Chitone am Parthenonfries Nord 57 und 65 hinweisen, die lebhafter durchgebildet sind. Die Aufteilung in einzelne stark hervortretende Faltenrippen findet sich erst an der Figur G des Ostgiebels dort, an der besonders die unteren Endungen der Falten denen des Lisas vergleichbar sind. Am nächsten kommen die Krieger 8 und 9 am Südfries des Niketempels.[6] Das glatte Giebelfeld kommt auch an dem kleinen Stelenfragment Conze 856 Taf. CLIV vor.

Von den übrigen Grabstelen mit diesem Typus des oberen Abschlusses habe ich Conze 115, 821 und 865 schon eben besprochen. Die Stele der

---

[1] Vgl. Schrader, *Phidias* S. 204 ff. Abb. 185—190.

[2] Photographie des Instituts G. R. 637.

[3] Winter, *K. i. B.* 267, 4; Bulle, *Der schöne Mensch*[3], Taf. 124.

[4] *Ornament und Form der Attischen Grabstelen* S. 36 ff.

[5] Studniczka, *Die griech. Kunst. an Kriegergräbern*, Tafelb. 30.

[6] Blümel, *Der Fries des Tempels der Athena Nike*, Taf. IV—VI.

Mynno in Berlin Conze 38 Taf. XVII[1] stimmt in der Breite des horizontalen Geisons mit Conze 821 überein. Der Typus des Gesichtes ist weicher, der Blick ist träumerisch auf die erhobene l. Hand gerichtet, die den Wollfaden emporhielt, der zu der Spindel gehörte, die auf dem Schoss unter der R. liegt. Es ist dieselbe Stimmung wie auf den an die Agorakritosbasis angeschlossenen Grabreliefs, oben S. 114 f. Die Art des Sitzens ist noch etwas ungelenk; die Unterschenkel sind parallel und unter den Stuhl zurückgezogen. Der Oberkörper erscheint zu kurz. Der Wurf des Mantels auf der r. Schulter ist eine Kleinigkeit freier als auf dem Relief der Frau mit dem Spiegel in Boston. Bemerkungswert ist die straffe Querfalte zwischen den Brüsten.

Diese begegnet uns ausser an der Aristeasstele, oben S. 127, auch an der Stehenden auf dem Relief Conze 103 Taf. XXV, dessen oberer Abschluss, ein mit einem Palmettenstreif geschmückter Architrav über den von Kapitellen gekrönten seitlichen Pfeilern ohne Beispiel dasteht. Nach dem Stande der Frau l., die noch nicht das polykletische Schema darstellt, der aufrechten Haltung der Köpfe, der allzu lang gezogenen Augen, die an die von Conze 115 erinnern, muss dieses einfache aber schöne Grabmal noch der perikleischen Zeit zugewiesen werden. Die volle Stofflichkeit der Gewänder, die noch nicht durch zeichnerisch schärfere Formengebung verdrängt ist, führt es in die Nähe der älteren Teile des Parthenonfrieses.

Von den übrigen Reliefs mit demselben Typus des oberen Abschlusses dürfte das der Chairestrate und des Lysandros, Conze 893, Taf. CLXXIV, oben S. 129 nur ein wenig jünger sein. Durch die zierlicheren Formen des Gebälkes und dessen stärkeres Vortreten über dem Bildfeld verrät sich das Denkmal des Schusters Xanthippos in London, Conze 696 Taf. CXIX als einer jüngeren Stilstufe angehörig. Das kleine Mädchen neben seiner linken Hand trägt das Kurze Apopygma, das in der Zeit des archidamischen Krieges herrschende Mode war, aber schon am Parthenonfriese Ost 56 zu belegen ist.

Der Oberkörper des Xanthippos ist im Verhältnis zu den Beinen viel zu sehr in frontale Stellung gerückt. Diese Unbeholfenheit widerrät einem tieferen Zeitansatz. Die Stele in Feodosia Conze 1112 Taf. CCXXVIII habe ich oben S. 85 schon besprochen; die Grabmäler Conze 870 Textabb., 1134 Taf. CCXLI reihen sich ohne Mühe unter die Bildwerke aus den letzten Jahrzehnten des V. Jahrhunderts ein.

Das Relief in München, Conze 78 Taf. XXXVI hat Wolters in das IV. Jahrhundert gesetzt.[2] Die Geisa sind im Verhältnis zu dem Giebelfelde schmaler geworden, der obere Teil kragt stärker vor. An diesen Typus

[1] *Kurze Beschreibung*[8] Nr. 737. Der Name Mynno ist wohl beizubehalten vgl. Kirchner, *Prosopographia Attica* II Nr. 10478. Kynno ist dort nirgends belegt.

[2] *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* IV 1909, S. 3 f. Abb. 1.

schliessen sich Conze 39 Taf. XVIII, das schöne Relief der Timarete, Conze 888, das nach den photographischen Reproduktionen nicht ganz so weichlich süss aussieht wie auf der Tafel *ebda* CLXXXVIII, und weiter 969 Taf. CLXXXVIII. Trotz vieler strenger Züge muss auch das Denkmal des Philinos und der Hagnostrate, Abb. 38 zu den jüngeren Beispielen dieses Typus gerechnet werden.

Durch zierliche Durchbildung des Kymas hebt sich die Stele einer Frau in Petersburg, Conze 50 aus der Reihe heraus.[1]

Die Behandlung der Gewandfalten zwischen den Unterschenkeln erinnert an die Nike auf Platte B der Balustrade.[2] Ausser dem vorn vom Halssaume herablaufenden Faltendreieck, das ich unten in dem Abschnitt über das Hegesorelief behandeln werde, ist noch bemerkungswert, dass die Spitzen der Brüste Ausgangspunkte für herabgehende Faltenzüge sind. Weitere Beispiele dafür sind das Relief einer Göttin in Berlin[3] und das Grabrelief in Athen Abb. 55.[4] Die erstere wird durch die gebauschten Mantelfalten, die an der Hüfte gesenkt sind, um dann im Schwung über den Schoss zu laufen, mit dem Urkundenrelief von Jahre 417 verbunden.[5]

Dem Typus ohne Pfeiler reiht sich der mit solchen als seitlicher Begrenzung des Bildfeldes an. Diese Gruppe reicht nicht so hoch hinauf wie die eben behandelte, geht ihr aber im Grossen und Ganzen parallel.

An dem Grabmal der Mika und des Dion, Conze 157 Taf. XLVIII oben S. 88 erinnern die Verhältnisse des Gebälkes und des Kymas sehr an die der Mynnostele. Nur sind die schrägen Geisa etwas schräger und das Giebelfeld infolgedessen etwas höher. Bei der Frauenfigur fällt es auf, dass der innere dem Grunde nähere Oberschenkel so viel höher ist als der vordere. Es hat danach den Anschein als ob das Relief für hohe Aufstellung berechnet war, wenn der Künstler nicht eine ihm von Tempelskulpturen wie dem Theseionfries geläufige Anordnung gedankenlos bei diesem kleinen Relief widerholte.[6]

Das bedeutendste Werk der ganzen Gruppe ist das Hegesorelief, Conze 68 Taf. XXX, an dem die Pfeiler und die Kapitelle weit stärker hervortreten als bei dem vorigen.[7]

---

[1] Rodenwaldt, *Relief*, Taf. 72; Photo Alinari 24373.

[2] *Jahresh.* XXI—XXII S. 8 Abb. 4.

[3] *Kurze Beschreibung*[3] Nr. 941, Schröder, *Jahrb.* XXX 1915, S. 121 f. Taf. 5.

[4] Athen, Nationalmuseum Nr. 1822; Rodenwaldt, *Jahrb.* XXVIII 1913, S. 326; Collignon, *Les statues funéraires* S. 137 Abb. 75; Photo Alinari 24370.

[5] Walter, *Reliefs im kleinen Akropolismuseum* Nr. 2.

[6] Am Parthenonfries ist Demeter, Ost 26, das einzige Beispiel.

[7] B. B. Taf. 436. Conze 68 Taf. XXX. Winter *K. i B.* 284, 4; Rodenwaldt, *Relief* Taf. 73. Waldmann, *Griech. Originale* Taf. 126; Photo Alinari 24, 533.

Dieses Denkmal schien nach der Erforschung des Friedhofes am Eridanos durch Brueckner fest nach 394 v. Chr. datiert.[1] Aber wie mir Brueckner selbst mitteilte, ist der Platz des Denkmals in der jetzigen Anlage nicht der ursprüngliche, sondern die Stele ist erst nachträglich dorthin versetzt. Damit verschwindet die äussere Stütze für die Datierung. Diese kan nach stilistischen Vergleichen mit anderen sicherer datierbaren Denkmälern nicht denselben Grad der Genauigkeit erreichen.

Das eleusinische Urkundenrelief, Abb. 39 giebt einen passenden Terminus a quo ab. Die Kore kommt unter den dort dargestellten Figuren der Dienerin der Hegeso am nächsten, bleibt aber in weiter Entfernung von ihrem sanften Rhythmus und ihrer weichen Faltenbildung, wie der Künstler des Urkundenreliefs auch die schräge Perspektive der Körper vermieden hat. Auch die stehende Niobide auf dem Relief Abb. 30 verrät deutlich eine strengere Stilstufe. Die Gewänder verhüllen hier die Körper noch weit mehr als auf dem Hegesorelief; der Stoff erscheint fester und schwerer als auf diesem. Die Mode der ganz dünnen Gewänder war uns schon auf einem der Bruchstücke aus Rhamnus begegnet (Abb. 12). An der Aphrodite und der Demeter des Parthenonfrieses lässt die Menge des Stoffes die Körperformen nicht ganz durchdringen; an den sog. Tauschwestern des Ostgiebels legt sich eine Menge kleiner Einzelfalten über die deutlich durch den Stoff hindurch ausgedrückten Körperformen. Indem das Hegesorelief, besonders an der Dienerin, die Faltenbildungen vereinfacht, geht das Ankleben der Kleider an dem Körper weiter und dieser wird deutlich, fast wie unverhüllt, dargestellt. In dieser Beziehung vertritt das Hegesorelief entschieden eine ganz andere Entwicklungsstufe als die Parthenonskulpturen.

Mit dem sitzenden Zeus auf einem Urkundenrelief vom Jahre 417/6 kommen wir dem Gewandstil des Grabreliefs näher.[2] Auf beiden Werken begleitet eine tiefe Faltenfurche den hinteren Kontur der Wade und isoliert den Unterschenkel von den Gruppen von bogenförmigen Falten, die vom Stuhlsitz auf das Fussgelenk zulaufen.

Die hinter dem Spielbein der Dienerin auf dem Grabmal vortretende Falte des Chitons, die gleichsam einen Rahmen für die Figur abgiebt, tritt, wenn auch noch schüchtern, an der Athena des Urkundenreliefs aus dem Jahre des Archonten Glaukippos 410/9 in Paris hervor.[3] Sie schmiegt sich noch dem Körper an und hat nicht die Freiheit und Selbständigkeit erreicht, die sie auf

---

[1] Brueckner, *Der Friedhof am Eridanos* S. 104. Die nächste Verwandte der Dienerin des Reliefs, die sog. Genetrix, wird von Schrader, *Phidias* in der Zeittafel gar bis um 450 hinaufdatiert!

[2] Walter, *Die Reliefs im kleinen Akropolismuseum*, Nr 2.

[3] Bieber, *A. M.*, XXXV 1910, Taf. IV.

dem Hegesorelief auszeichnet. Die Übereinstimmung zwischen den unteren Mantelfalten dess Mannes auf dem Urkundenrelief und den entsprechenden Teilen der Nike auf der Eckplatte B der Nibebalustrade ist eine Bestätigung der Datierung der letzteren in das letzte Jahrzehnt des V. Jahrhunderts. Das Relief der Urkunde für die Samier aus dem Jahre 405/4 zeigt nicht diese Bildung, aber dafür hängt dort eine breite Faltengruppe von dem l. Arm der Athena herab.[1] Noch an dem Relief aus dem Jahre 375/4 über dem Bündnisvertrage zwischen Athen und Korkyra treten diese Randfalten an der Mittelfigur stark hervor.[2]

Die Art wie die Hegeso sitzt, verdient es auch, näher betrachtet zu werden, wobei ein Rückblick auf vorhergehende Lösungen desselben Problems von Wert ist. Auf dem Friese des Tempels am Ilissos sitzen die von der Seite dargestellten Männer auf Platte B, — ich möchte sagen — eckig, *Ant. Denkm.* III Taf. 36. Rumpf und Oberschenkel stossen in rechtem Winkel gegen einander, wobei die Beugung oder Drehung des Oberkörpers nicht in Betracht kommt. Die Körper erscheinen dadurch zu kurz, weil der Brustkorb nur wenig über dem Schoss anfängt. Dieses gilt für die Seitenansicht; bei dem von vorn dargestellten Manne auf Platte C. I in Wien kommt durch die niedrigere Lage der Knie und die schräge Stellung der Oberschenkel die Verkürzung des Rumpfes nicht in demselben Masse zum Ausdruck. Am Ostfries des Theseion ist dieselbe eigenartige Verkürzung der Körper bei den sitzenden Figuren zu beobachten. (B.-B. Taf. 406 f.) Diese Eigentümlichkeit herrscht weiter — wenn auch in etwas geringerem Masse — an dem Parthenonfries vor und zeichnet auch in hohem Grade die eleusinischen Göttinnen E und F und die Nachbarinnen der Aphrodite K und L im Ostgiebel aus.

Derselbe Typus herrscht noch auf dem Ostfries des Niketempels vor und der Künstler der Figur 8 am Erechtheionfries hielt sich in derselben Bahn. Dagegen versuchte der Meister von Fragment 13 dem ungünstigen Eindruck durch Schrägstellung der Oberschenkel auszuweichen. Diese Art des Sitzens kommt weiter an Grabreliefs vor, so dem der Mynno Conze 38 Taf. XVII, der Aristylla *ebda* 115 Taf. XXIV, auf 103 Taf. XXV, der Eutamia 66 Taf. XXVIII, der Myrtia 67 Taf. XXIX, der Philostrate 72 Taf. XXXIII, der Phainarete 104 Taf. XXXIX, der Mika und das Dion 157 Taf. XLVIII, der Mika und des Amphidemos 158 Taf. XLIX, dem Relief in Leiden 280 Taf. LXV, der Lekythos der Phano und der Kallippis Abb. 42 f., und dem Relief Conze 322 Taf. LXXX. Die Beispiele könnten leicht vermehrt werden.

[1] Akropolismuseum, *Catalogue* II Nr. 1333 S. 234 ff.; B.-B. 475 a; Rodenwaldt, *Relief,* Taf. Photo Alinari 24600. Die schlechter erhaltene Wiederholung aus dem Jahre 400 im Nationalmuseum zu Athen weicht durch die schrägere Stellung der Athena zum Grunde ab.

[2] Athen N. M. 1467, Svoronos Taf. CIII; Winter, *K. i B.* 293, 1.

Auf den Urkundenreliefs sind sitzende Gestalten verhältnismässig selten. Das Relief über dem Volksbeschluss wegen Methone vom Jahre 424 zeigt eine sitzende Frau.[1] Dadurch, dass ihr Oberkörper etwas zurückgelehnt ist, wird die Verkürzung des Rumpfes weniger merkbar.

Dieselbe Haltung kehrt bei dem Zeus des Urkundenreliefs aus dem Jahre des Archonten Euphemos 417/6 auf der Akropolis wieder.[2]

Ganz anders ist die Haltung der sitzenden Nike auf der Balustrade Platte C. Die Oberschenkel sind im Verhältnis kürzer, der Körper mehr gehoben. Letzteres wird in erster Linie durch das Aufstützen des r. Armes motiviert. Die Haltung hat etwas angestrengtes und entbehrt der natürlichen Anmut der Hegeso.

Der Erechtheionfries und die Nikebalustrade kamen der Hegeso im Sitzmotiv noch am nächsten. Ein weiterer Vergleich von anderen Einzelheiten muss dennoch gemacht werden. An der Hegeso ist die Herausarbeitung der Umrisse des l. Unterschenkels besonders gelungen. Der Künstler hat es vermieden, ihn durch die unter dem Knie hervortretenden Bogenfalten überschneiden zu lassen. Diese folgen der Richtung des Beines, und erst ganz unten am Fussgelenk legen sich drei dicht aneinander geschlossene Faltenrücken quer darüber. An dem Relief der Urkunde über Methone liefen die Falten schräg auf das Bein zu, dessen Form daher nicht so rein zum Ausdruck kommt. Auch an dem Erechtheionfries werden die Beine von Falten mehr überschnitten als an der Hegeso oder stärker von dem Stoffe eingehüllt. Ein anderer Unterschied ist, dass der unter dem Knie gerade herabhängende Gewandzipfel an dem Grabrelief viel stärker ausgebildet ist als an den sitzenden Figuren des genannten Frieses. Diese Indizien sprechen dafür, dass das Grabrelief jünger als der Fries ist.

Der Zeitabstand zwischen Erechtheionfries und Nikebalustrade beträgt nur wenige Jahre.[3] Eine Bestätigung bietet die Ähnlichkeit der Faltenbildung auf dem Fragment *Ant. Denkm.* II Taf. 33 Nr. 16 mit den Brustfalten des Peplos auf dem Fragment R der Balustrade, *Jahresh.* XXI—XXII. 1922, S. 27. Abb. 23 f. In ganz ähnlicher Weise sind die Falten in spitzem Dreieck zwischen den Brüsten hinabgeführt und unterhalb derselben seitwärts gezogen.

Ausser an den eben genannten Figuren ist das Motiv des Faltendreiecks vor der Brust noch an den Fragmenten *ebda* Taf. 32, 6 und 7 sowie Taf 33,

---

[1] Athen, Nationalmuseum, Svoronos, Taf. CCV; I. G. I ed. min. Nr 57; Kern, *Inscriptiones Graecae*, Taf. 15.

[2] Walter, *Reliefs im kleinen Akropolismuseum, Nr 2.*

[3] Erechtheionrechnungen I. G. I. ed. min. Nr. 374. Die Nikebalustrade kann nur in die letzten Jahre des peloponnesischen Krieges gesetzt werden. Die dort vorkommenden Persertrophäen verbieten es, damit in das IV. Jahrhundert hinabzugehen.

23 zu beachten. Überall ist das Dreieck mit einem ganz spitzen Zipfel zwischen den Brüsten hindurchgeführt. Bildungen, die an die Bogenfalten der Prokne, oben S. 68, erinnern, kommen dort nicht vor.

Die Entwicklung des Faltendreiecks vor der Brust habe ich oben S. 67 ff. bis zum Ostfries des Niketempels verfolgt.

Von den Karyatiden der Korenhalle stehen die drei westlichsten und die hintere der Ostseite noch der Prokne nahe, während die beiden östlichen der Frontseite sich der an dem Friese des Tempels gefundenen Art nähern.[1] Eine Vorstufe in stumpferer Formgebung bietet die Demeter des eleusinischen Urkundenreliefs, Abb. 39.

Während die Dienerin des Hegesoreliefs das Faltendreieck in einer einfachen Form zeigt, die der des Erechtheionfrieses nicht allzu fern steht, finden wir an der Hauptfigur eine kompliziertere Bildung. Erst eine kleinere isolierte Faltengruppe, dann eine von Schulter zu Schulter reichende Bogenfalte von der eine dreieckige nach unten zwischen den Brüsten hinabläuft und im Schosse umgebogen ist. Das von einer Bogenfalte herabhängende Faltendreieck ist — soweit ich gefunden habe — erst an der zweiten Figur von l. auf dem grossen Weihrelief der Xenokrateia aus der Gegend des Echelos- und Basileheiligtums zu belegen.[2]

Die Zeit dieses Reliefs steht nicht fest. Eine männliche Figur geht in der Haltung und der Anordnung des Gewandes deutlich auf das Vorbild der bekannten Sandalenlöserin der Balustrade zurück und die fünfte Frauenfigur von r. klingt von weitem an die Hera des Urkundenreliefs für die Samier aus dem Jahre 405 an. Der Gewandstil ist nicht der der Balustrade sondern von einem neuen Gefühl für Stofflichkeit gekennzeichnet, das nach Ausweis des Urkundenreliefs aus dem Jahre 398[3] um die Jahrhundertwende aufgekommen sein muss; es ist noch nicht für die in die Jahre 405 und 400 datierten Reliefs bezeichnend.[4]

Das Hegesorelief wirkt vor allem durch die feine Zeichnung der Umrisse und der Falten. Die Sparsamkeit, mit der diese an der Dienerin gegeben sind, ist ein Charakterzug der zu dem Stil der Parthenonskulpturen im Gegensatz steht. Das Streben nach Vereinfachung des Linienspiels ist schon, wenn auch in geringem Grade, an dem Erechtheionfries lebendig, wo es zu dem Durchscheinen der Körperformen beiträgt. An der Nikebalustrade sieht man, wie

[1] Vgl. die Abbildungen bei Schrader, *Phidias* Nr. 160, 168 und 174; Photo Alinari 24581 f.

[2] Athen, Nationalmuseum Nr. 2756; Svoronos, Taf. CLXXXI f. S. 493 ff.

[3] Athen, Nationalmuseum Nr. 1579, Svoronos, Taf. CVII.

[4] Akropolismuseum Nr. 1333; B. B. 475 a; Photo Alinari 24600; Athen, Nationalmuseum Svoronos, Taf. CCIII.

je nachden die relative Dichtigkeit der den Körper deckenden Faltenzüge vermindert wird, sich ihre Ausdruckskraft steigert. Der Demos des Urkundenreliefs von Jahre 398 in Athen[1] zeigt die Formen des r. Beines durch den dicken Stoff des Mantels hindurch. Von den datierten Skulpturen kommt keine der Gewandbehandlung der Dienerin auf dem Hegesorelief so nahe wie die Athena des Reliefs über dem Bündnisvertrage vom Jahre 375.[2]

Die stilistischen Gründe scheinen mir dafür zu sprechen von dem für die Friedhofsanlage am Eridanos gegebenen Zeitpunkt nicht nach oben abzurücken, sondern das Hegesorelief eben in jene Zeit zu setzen.

An die Faltenbehandlung des Apoptygma der Karyatide der südwestlichen Ecke erinnert das entsprechende Gewandstück der Eurydike des Orpheusreliefs. Dieses wird dadurch etwa in das zweitletzte Jahrzehnt des V. Jahrhunderts datiert. Die Falten unter dem r. Arme der Eurydike, der bogenförmige Bausch, die von hinten gegen den Unterschenkel des Spielbeins laufenden vertikalen Falten verbinden diese mit einer Figur auf einem rätzelhaften an drei Seiten mit Reliefs geschmückten Pfeiler in Berlin.[3] Die mit dem Spitzeisen rauh bearbeitete Rückseite zeigt, dass diese nicht sichtbar war. Das Loch in deren Mitte hat zur Befestigung gedient. In der Abarbeitung an der r. Ecke der Rückseite muss irgend eine Querleiste eingegriffen haben. Nach dem Zustande der Verwitterung der, übrigens arg bestossenen, Oberfläche halte ich es für das Wahrscheinlichste, dass der Pfeiler nicht im Freien angebracht war, sondern im Innern eines Gebäudes, wohl eines Tempels, etwa als Endpunkt einer Thronlehne an einer kolossalen Götterfigur. Über den Gegenstand der Darstellungen lässt sich leider nicht viel sagen. Hinter der r. Schulter der in gegürtelten Peplos mit Apoptygma gekleideten Frau auf der 1. Seite (a) Abb. 51 erscheint ein Baumstamm. Ein Astloch in der Höhe der Hüfte der Frau zeigt, dass es keine Pfeiler ist. Das frei herabhängende Kopftuch erinnert an Conze 1088 Taf. CCXV.

[1] Nationalmuseum, 1479; Svoronos, Taf. CVII.

[2] Athen, Nationalmuseum. 1467; Svoronos, Taf. CIII; Winter, *K. i. B.* 293, 1.

[3] *Kurze Beschreibung*[3] Nr. 942; Höhe 29,5 Cm.; Marmor wahrscheinlich parisch; Pfeiler mit annähernd rechteckigem Umriss, an drei Seiten a, b, u. c mit Reliefs geschmückt. Oben kragte an allen Seiten eine Leiste vor. Oben Bruchfläche. Die Rückseite (Breite: oben 13,1, unten in der Höhe des Loches gemessen 12,5 Cm.) ist mit dem Spitzeisen abgearbeitet, der r. Rand mit dem Meissel etwas geglättet. In der Ecke 14,8 Cm. über der Grundfläche ist eine 4 Cm. hohe rechtwinklige Einarbeitung. In der Mitte, 2,8 Cm. über dem Boden, ist ein viereckiges 3 Cm. hohes, 2,31 Cm. breites, 3,5 Cm. tiefes Loch, das sich nach innen verengert und dessen innerster Teil kreuzformig ausgebohrt ist. Linke Seite (a) Abb. 51, H. der Reliefläche unter dem Architrav 25,8 Cm. Breite 13,5 Cm., oben und unten gleich. Vorderseite (b) Abb. 52, Höhe wie (a); Breite oben 13, in der Mitte 12,5 Cm. Rechte Seite (c) Höhe wie die vorigen; Breite oben 14,5, in der Mitte 14 Cm. Der Grund ist überall mit dem Zahneisen geglättet, in der Nähe der Figuren kommen an ihm auch Meisselspuren vor, wo das Werkzeug mit der Kante zu tief eingeschnitten hat.

Die Figur des Mannes mit dem entblössten Oberkörper auf der Vorderseite (Abb. 52) ist sehr zerstört. Die r. Schulter mit dem Arme fehlt vollständig. Der l. Arm war in den Mantelzipfel eingewickelt. Die Frau auf der r. Seite (c) Abb. 53, deren unterer Teil ganz abgeschlagen ist, stemmte die Linke in die Hüfte, während die andere Hand das Kopftuch zur Seite zog.

Die beiden Figuren der Seitenflächen wenden sich der Vorderseite zu. Der Mann auf dieser macht mit dem Körper eine halbe Drehung nach r. vom Beschauer aus gesehen. Für denjenigen, der den Pfeiler ungefähr aus der Richtung der Ecke zwischen b und c betrachtete, wird auch der r. Arm des Mannes die leere, hässliche Fläche an seiner Seite teil weiseverdeckt haben. So kommen wir zu dem Ergebnis, dass der Pfeiler für die Eckansicht zwischen b und c komponiert war. Wenn also die Anbringung an einer Thronlehne wahrscheinlich ist, so muss er an der vom Beschauer aus links sichtbaren Lehne gesessen haben.

Der Vergleich mit dem Orpheusrelief führte uns in die Nähe der Koren vom Erechtheion. Der Stil der Mantelfalten auf der l. Schulter der Frau auf c steht zwischen dem Ostfries des Niketempels und der Nikebalustrade. Die Freiheit der Bewegungen und Drehungen der Figuren spricht dafür, das Stück in die Nähe der letzteren zu rücken.

Durch die Frisur der weiblichen Hauptfigur und den Gewandstil stellt sich die Lekythos Abb. 47—50 in die Nähe des Hegesoreliefs.[1] An den Frauen sind die Gewänder in grossen einheitlichen Flächen gegen die Körper gedrückt. Durch die breiten dicht gefalteten Bäusche der Mäntel und durch die über die l. Arme herabhängenden Stoffmassen werden die Figuren gegliedert. Auch hier finden wir an den Frauen den Geschmack für eine gerade feste Begrenzung des Rückenkontours.

Die Augen liegen verhältnismässig weniger tief als an der Hegeso und die Profile — deutlich auf Abb. 50 — sind steiler und strenger. Die Lekythos wird noch in das Ende des V. Jahrhunderts gehören.

Die groben dicken Locken des opferndes Jünglings auf Abb. 48 kehren auf dem Reliefbruchstück mit dem ruhenden Herakles im Akropolismuseum und auf dem Hesperidenrelief im Petersburg wieder[2]; weiter finden sie sich auf einem Kopfe vom Heraion[3] und auf dem Unterliegenden des Reiterreliefs Albani.[4] Das Relief auf der Akropolis ist nach der Übereinstimmung der

---

[1] S. M. Welsh, *J.H.S.* 1906, Taf XIV; Photo archäol. Inst. G. R. 632—637.

[2] *Cat. of sculpture* II S. 229 f., Nr. 1329 Amelung, *Herakles unter den Hesperiden, 80. Berl. Winckelmanns programm* S. 4 ff., Taf. 1.

[3] Eichler, *Jahresh.* XIX—XX 1920 S. 78 Abb. 62.

[4] B. B. 437; Amelung-Noack, Nr 66; Schröder, *Phidias* Abb. 260, Conze 1153 Taf. CCXLVII; Winter, *K. i. B.* 285, 5.

Peplosfalten der Nike mit denen der Statue einer Göttin in Eleusis[1], die um 410 zu datierten ist. Die Skulpturen vom Heraion gehören in die Nähe desselben Zeitpunktes; diese Werke geben einen Anhalt für die Datierung der ganzen Gruppe.

Das Profil des Mädchens auf Abb. 50 zeigt die nächste Ähnlichkeit zu dem des Jünglings mit dem Vogelkäfig auf dem bekannten Relief aus Salamis, Conze 1032 Taf. CCIV.[2] Die gewöhnliche Datierung des letzteren in die Zeit des Parthenonfrieses scheint mir nicht haltbar. Wenn man vergleicht wie die Kinne an diesem durchgehends schwerer, die Augen flacher, die Brauen mehr gerade, die Stirn niedriger, die Einzelformen der Gesichter weniger ausgearbeitet sind, wird man an der zeitlichen Gleichsetzung zweifelnd.

Der Stil des Gewandes ist an einigen Figuren des Parthenonfrieses vorgebildet; man vergleiche z. B. Nord 45, aber nirgends findet man dort dieselbe Feinheit mit diesem Reichtum in den Motiven der Falten vereinigt. Die kleinen Faltenzüge an dem r. Bein des Jünglings auf dem Grabrelief haben eine individuelle Eigenart und Unregelmässigkeit, die uns am Parthenonfries nirgends begegnet. Dasselbe gilt von den vielfach variierten Faltenzügen an dem über der l. Schulter nach vorn fallenden Mantelzipfel.

Curtius hat aus den Beziehungen zwischen dem salaminischen Relief und dem Parthenon eine Stütze für seine Spätdatierung des letzteren zu gewinnen gemeint.[3] Ich kann ihm darin nicht folgen. Wenn er dagegen aus den Formen der Palmetten an dem Gebälk des Grabreliefs den Schluss zieht, dass dieses jünger als das Erechtheion sei, so befindet er sich auf sichererem Boden. An das Denkmal des jungen Salaminiers hat Curtius weiter das grosse der Sostrate gesetzte Relief in New York angeschlossen.[4]

Bei diesem scheint die Arbeit wirklich gleicher Art zu sein. Gewisse Züge wie das stärkere Zurücktreten des unteren Augenlides, die tiefere Aushöhlung der Gewandfalten sprechen dafür, dass das New Yorker etliche Jahre, etwa ein Jahrzehnt, jünger als die salaminische Stele ist. Der Kopftypus des Alten hat sein nächstes Gegenstück in dem des Zeuskopfes aus Mylasa in Boston. Die Frisuren der Frau r. und des kleinen Mädchens an ihrer Hand sind von dem oben S. 107 besprochenen Typus; an der Frisur der Frau l. sind die Strähnen von der Stirn an der Seite mehr abwärts geführt als an den beiden anderen. Eine ganz nahe Verwandte des Sostratereliefs ist eine Mädchen-

---

[1] B. B. 536; Furtwängler, *Originalstatuen in Venedig; Abhandl. d. Ak. d. Wiss. München, phil. hist. Classe* XXI 1901 S. 279 f. Rumpf, *R. M.* XXXVIII—XXXIX 1923/4 S. 461.

[2] B. B. 513; Bulle, *Der schöne Mensch* 22. Taf. 266 Sp. 572.

[3] Curtius *Berl. Phil. Woch.* 1920 Sp. 1160 f.

[4] Metropolitan Museum of Art, Nr. 59; Richter, *Handbook of classical collection* S. 219 f. Abb. 133.

figur Conze 1178 (Taf. CCLX). Auch für diese möchte ich trotz der Warnung von Curtius *a. a. O.* denselben Meister annehmen. Dagegen scheint mir in dem Stil des Xenokroteiareliefs ein anderer Meister erkennbar.

Die Art des oberen Abschlusses, wobei der Giebel über dem Kyma auch an den Seiten vorkragt, ist durch die ältesten Beispiele schon im V. Jahrhundert vertreten, und ist im IV. eine der beliebtesten Stelenformen. Unter diesen ist die Stele im Haag, Conze 280 Taf. LXV, deren Stil unter den Grabreliefs fast vereinzelt dasteht.[1] Für das feine Profil unter dem Giebel vergleiche man die Stele in Kandia, oben S. 90. Zu den Chitonfalten unter dem r. Arme der stehenden Frau finden sich Parallelen an der Niobide, die ihre zusammenbrechende Schwester hält, Abb. 30. Aber der Dienerin am nächsten kommt ein schönes Bruchstück in Athen, Conze 1178 a Textabb., das von einem grösseren Relief herstammt. Das lose nach aussen gekämmte Haar ist eine Weiterbildung der Art von Conze 843. Die eckige Führung des gegürteten Bausches erinnert noch an die Demeter Cherchel und an die Mädchen am Ostfries des Parthenon. Da um 420 nach Ausweis des eleusinischen Urkundenreliefs schon die bogenförmige Führung vorherrschte, kann man mit einiger Sicherheit das Fragment in die 420er Jahre datieren. Weiter ist die Hesperide auf dem Relief mit Herakles in Petersburg zu vergleichen.[2] Die zwischen den Unterschenkeln ausgespannten Falten der Sitzenden des Reliefs im Haag erinnern an die von Conze 50. Die Art wie die Stullehne die Schulter verdeckt, findet sich sonst nur an dem in New York Nr. 4.[3] Dieses und das Relief im Haag gehen mehr direkt als irgend welche andere auf den Stil der Tauschwestern zurück. Das letztere scheint mir nicht mit Wahrscheinlichkeit unter die Erechtheionkoren herabgerückt werden zu können. Ein ähnliches Profil unter dem Giebel, der hier aber von Pfeilern getragen wird, findet sich auch an den Stelen Conze 895, Taf. CLXVIII und 1088 Taf. CCXV. Die Frau auf der letzteren erinnert in der Haltung und Tracht so an die Eurydike des Orpheusreliefs, dass man diese als Vorbild annehmen möchte.

Nach dem altertümlichen Profil mit der vorspringenden Nase, der eckigen Art des Sitzens wird man das Relief der Eutamia Conze 66 Taf. XXVIII nicht allzu weit von dem der Mynno abrücken wollen, wenn es auch einen Schritt über dieses hinausgeht. Das der Stoff so weich und zart behandelt erscheint, dürfte an der Verscheuerung der Oberfläche liegen.

Als es gewöhnlich wurde die Bildfelder der Grabreliefs an den Seiten durch Pfeiler abzuschliessen, empfand man bald das Kyma, das den Giebel

---

[1] Rodenwaldt, *Relief* Taf. 70.

[2] Amelung, *Herakles bei den Hesperiden; 80 Berl. Winckelmannsprogr.* 1923 Taf. 1.

[3] Metropolitan Museum; Richter, *Handbook of classical collection*, S. 209 ff. Abb. 129.

trug, als widersinnig und schob über den Pfeilern einen Architrav ein, wodurch die Naiskosform vollständig wurde.

Unter den zahlreichen Beispielen gehört die Mehrzahl dem IV. Jahrhundert an. Nur vereinzelte ältere sind zu belegen. Von diesen habe ich schon S. 85 Conze 158 Taf. XLIX in anderem Zusammenhang besprochen. Der Architrav ist hier noch verhältnismässig hoch. Er macht mehr als die Hälfte des darüberliegenden Giebels mit den Geisa und dem Kyma aus und ist höher als das Giebelfeld. Er tritt auch nur wenig vor. Dies letzte Charakteristikon findet sich auch bei dem schönen Bruchstück in Lansdowne House Conze 586 Taf. CXVI. Die hohe herbe Schönheit dieses Kopfes erinnert noch an die Köpfe des Parthenonfrieses. Besonders die gross geöffneten Augen haben viel mit denen des Apollon im Fries gemeinsam. Die Frisur hat die Frau mit dem Kopfe Abb. 5 von der Nemesisbasis und mit der Hegeso gemeinsam.

Die Höhe des Architravs sinkt bei den jüngeren Stelen immer mehr. Verhältnismässig hoch, wenn auch niedriger als an dem Fragment in London, ist er an dem Relief der Phrasikleia, trotz seines beschädigten Zustandes einem der schönsten, die es überhaupt giebt. Im Stil der Gewänder mit den unruhigen scharfen Faltenzügen ist dieses Denkmal der nächste Verwandte der Nikebalustrade und dürfte daher noch in das V. Jahrhundert gehören.

Auch an dem grossen Bruchstück Conze 321, Taf. LXXIX, findet sich noch der hohe Architrav, vgl. oben S. 107 über die Buckellöckchen der Frau. Dieses Denkmal wird etwa mit dem Sostraterelief in New York gleichzeitig sein.

Die Formen der attischen Reliefs übten weitgehenden Einfluss auch ausserhalb Attikas aus. Besonders an den boiotischen Reliefs kann man diesen verfolgen. Dies gilt sowohl für die tektonischen Formen wie für den Stil. Ein besonders greifbares ist das Denkmal der Polyxena aus thespischem Marmor in Berlin.[1] In der Form des Gebälkes folgt sie den eben besprochenen Denkmälern. Die Gewandbehandlung mit der raffinierten einfachen Faltengebung, mit dem Modellieren des Körpers durch den Stoff hindurch weist das Stück in die Nähe des Hegesoreliefs.

Wie schon Curtius hervorgehoben hat, gehört mit diesem stilistisch auch die Figur des Priesters auf dem Relief des Sosias und Kephisodoros in Berlin zusammen.[2] Aber nicht nur der Priester sondern auch die anderen Personen des Reliefs zeigen die charakteristischen Merkmale des Stils. Eine Bestätigung

[1] *Kurze Beschreibung* Nr. 1504; Rodenwaldt, *Jahrb.* XXVIII 1913. S. 322 f.

[2] *Kurze Beschreibung* Nr. 1708; Curtius, *Gnomon* I 1925 S. 16.

für die Datierung bietet eine kleine Einzelheit. Die Chitonfalten über dem Gürtel des Mannes rechts stimmen nämlich genau mit denen des 394 Gefallenen Dexileos überein, Conze 1158 CCXLVIII.[1] In einfacherer, handwerklicher Ausprägung begegnet uns dieselbe Stilart auf der münchener Lekythos der Eukoline und des Onesimos, Conze 380.[2]

[1] B. B. 438.

[2] Wolters, *Münchener Jahrb. f. bild. Kunst* 1909, S. 8 Abb. 3.

Zusammenfassung.

Die Stilabfolge in der Kunst des V. Jahrhunderts vollzog sich unter ähnlichen Bedingungen wie heutzutage. Der Geschmack veränderte sich. Wenn ein Kunstmittel, eine Mode verbraucht war, griffen die führenden Künstler zu neuen Stilarten. Wenn man ein Problem gelöst hatte, verlor man das Interesse dafür und suchte nach neuen Aufgaben. Daneben hatten die Einflüsse anderer Kunstschulen geringere Bedeutung.

Das Streben nach Naturerkenntnis war eine der bestimmenden Triebkräfte für die Künstler der Parthenonskulpturen. Aber dieses Streben darf nicht mit dem Verismus des 19. Jahrhunderts verglichen werden. Die Naturstudien kamen vor allem der Bereicherung des künstlerischen Répertoire zu Gute. Vom Standpunkt der formalen Kunstgeschichte aus ist dieses einer der Hauptzüge an dem bildnerischen Ausschmückung des Parthenon. Hier begann aus den gesammelten Kenntnissen ein neuer dekorativer Stil hervorzuwachsen, der in der Skulptur mit dem Mittel der scharf gerissenen, durch Schattenwirkung verdeutlichten Linien wirkte. Der Parthenon ist die Wiege dieses Stils. In den Jahrzehnten des Peloponnesischen Krieges vollkommnete man immer mehr seine Ausdrucksmittel. Er konnte zu ruhig gehaltenen Darstellungen wie zu leidenschaftlich bewegten benutzt werden. Einen Gipfelpunkt erreichte der Linienstil an der Nikebalustrade. Schon gleichzeitig mit dieser hatte man begonnen, durch grössere Sparsamkeit in der Verwendung der Linien diese zu stärkerer Wirkung zu verhelfen, indem sie sich vereinzelt von dem nur mässig bewegten Hintergrunde abhoben. Es war dies kein Zurückkehren zu dem Faltenstil der Übergangszeit aus dem archaischen Stil, denn die Mittel, worüber die Zeichenkunst jetzt verfügte, waren ganz andere.

Mit dem Hegesorelief und den diesen verwandten Werken erreichte der Linienstil den Endpunkt in seiner Entwicklung, der auch einen Wendepunkt in der Geschichte der griechischen Bildkunst bezeichnet. Von da an treten die Probleme der Raumbildung in den Vordergrund. Wie Buschor mit Recht hervorgehoben hat, sind die Reliefs der Nikebalustrade die letzten

reinen Silhuettenfiguren der griechischen Kunst.[1] Erst ein volles Mannesalter später trat mit der Eirene des Kephisodotos eine statuarische Verkörperung des neuen plastischen Ideals hervor. Der Linienstil musste sich erst voll ausleben und eine Stufe erreichen, von der mit seinen Mitteln keine weitere Steigerung noch Entwicklung möglich war.

[1] F. R. Text III S. 148.

Literaturverzeichnis.

Da ich in den Anmerkungen, wo eine Arbeit zum ersten Mal zitiert wird, den Titel genau mitgeteilt habe — benüge ich mich hier damit, ausser den Abkürzungen nur eine Auswahl aus der Litteratur anzuführen.

A. A. ARNDT und AMELUNG Einzelaufnahmen antiker Sculpturen. München.

A. J. A. American Journal of Archaelogy.

A. M. Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. Athen.

Ann. d. Inst. Annali del Instituto di corrispondenza archeologica. Rom.

Annuario. Annuario della Regia Scuola Italiana di Atene.

Ant. Denkm. Antike Denkmäler herausgegeben vom deutschen archäologischen Institut. Berlin.

Arch. Anz. Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des archäologischen Instituts. Berlin.

Arch. Zeit. Archäologische Zeitung. Berlin.

Ausonia. Rom.

B. B. Brunn-Arndt-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. München.

B. C. H. Bulletin de correspondance hellenique. Paris.

Berl. phil. Woch. Berliner philologische Wochenschrift.

Berl. Winckelmannsprogr. Winckelmannsprogramme der archaelogischen Gesellschaft zu Berlin.

Bonner Jahrbücher. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Rom.

Bull. com. Bulletino della commissione archeologica comunale. Rom.

Bulletin de la commission Imperiale archeologique. Petersburg.

CONZE. Conze, A. Die attischen Grabreliefs. Im Auftrage der Wiener Akademie der Wissenschaften herausgegeben.

Δελτίον. Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον τοῦ ὑπουργείου τῶν Ἐκκλησιαστικῶν καὶ τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως. Athen.

Eph. arch. Ἐφημερίς Ἀρχαιολοκή. Athen.

F. R. Furtwängler-Reichhold-Hauser-Buschor, Griechische Vasenmalerei. München.

G. G. A. Göttingische gelehrte Anzeigen unter der Aufsicht der Gesellschaft der Wissenchaften.

Gnomon. Kritische Zetschrift für die gesamte Altertumswissenschaft. Berlin.

Jahresh. Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts. Wien.
Jahrb. Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts. Berlin.
J. H. S. Journal of hellenic studies. London.
Kunst und Künstler. Berlin.
Mon. Piot. Monuments et Mémoires de la fondation E. Piot. Paris.
Nationalmusei årsbok. Stockholm.
Neue Jahrb. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum. Leipzig.
Phil. Woch. Philologische Wochenschrift. Berlin.
P. W. Pauly-Wissowa-Kroll, Realenzyklopädie für die klassische Altertumswissenschaft. Halle a/S.
Rev. arch. Revue archéologique, Paris.
R. M. Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung. Rom.
Zeitschrift für bildende Kunst. Berlin.

* * *

Amelung-Noack: Amelung-Noack, Photographien aus der Berliner Abgussamlung.
Beazley, *Vases in America:* Beazley, Attic red-figured vases in American Museums. Cambridge, Mass., U. S. A. 1918.
Beazley, *Vasenmaler,* Beazley, Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils. Tübingen 1925.
Benndorf, *Gjölbaschi,* Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa in Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien IX—XII. 1888 ff.
Berlin, Königl. Museen, Altertümer von Pergamon.
» Staatl. » Kurze Beschreibung der antiken Skulpturen. Dritte Auflage.
Berlin, Staatl. Museen, Führer durch das Antiquarium.
Blümel, Der Fries des Tempels der Athena Nike. Berlin 1923.
Brising, Antik konst i Nationalmuseum. Stockholm 1911.
Brueckner, Ornament und Form der attischen Grabstelen. Diss. Strassburg 1886.
Bulle, Archaisierende griechische Rundplastik, Abhandlungen der bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1919.
Bulle, Der schöne Mensch. Zweite Auflage.
Buschor-Hamann, Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia. Marburg 1923.
Caskey, Catalogue of Greek and Roman Sculpture, Museum of fine arts. Boston 1925.
Chase, Greek and Roman sculpture in American Museums. Cambridge, Mass. U. S. A. 1924.
Collignon-Boissonas, Le Parthénon. Introduction par M. Collignon. Photographies de Fr. Boissonas et W. A. Mansell. Paris 1910.
Collignon, Les statues funeraires dans l'art Grec. Paris 1911.
Cat. Acr. mus. Dickins-Casson-Brook, Catalogue of the Acropolis Museum. Cambridge 1912 und 1921.
De Lasteyrie, Album archeologique des musees de province. Paris 1890.
Diehl, Die Reiterschöpfungen der phidiasischen Kunst. Berlin 1921.
Dilettanti, Society of, The unedited antiquites of Attica. London 1817.
F. W., Friederich und Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke. Berlin 1885.

Gardner, Sculptured tombs of Hellas. London 1896.
Hamdy-Bey und Th. Reinach, Une necropole royale a Sidon. Paris 1892.
Helbig-Amelung, Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Dritte Auflage. Leipzig 1913.
Hekler, Phidias, Stuttgart 1924.
Hertz, Studier over Parthenons Kvindefigurer. Köpenhamn 1905.
Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig 1893.
——, Griechische Originalstatuen in Venedig. Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften. München 1898.
Johansen, P., Fidias. København 1922.
——, Phidias and the Parthenon sculptures, ebda 1924.
Kieseritzky-Watzinger, Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin.
Kirchner, Prosopographia Attica.
Langlotz, Zeitbestimmung der stengrotfigurigen Vasenmalerei.
Lechat, L'art attique avant Phidias. Paris 1904.
——, Phidias, Ed. nouvelle. Paris 1925.
Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen. München 1923.
Mendel, Catalogue des sculptures grecs et romains aux musees Ottomans. Paris.
Michaelis, Der Parthenon. Leipzig 1871.
Neugebauer, Studien über Skopas. Leipzig 1913.
——, Antike Bronzestatuetten. Berlin 1922.
Olympia, Curtius-Adler, Die Ergebnisse der Ausgrabungen von Olympia. III. Berlin 1894.
Pfuhl, Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. München 1923.
Picard, La sculpture antique. I. Paris 1923.
Pringsheim, Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults. Diss. Bonn 1905.
Reinach, S., Répertoire des reliefs grecs et romains. Paris 1909.
Riezler, Weissgrundige attische Lekythen. München 1914.
Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen. Berlin 1923.
Rösch, Altertümliche Marmorwerke von Paros. Diss. Kiel. 1914.
Sauer, Das sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck. Leipzig 1899.
Schrader, Phidias, Frankfurt am Main. 1924.
Strena-Buliciana. Commentationes gratulatoriae Francisco Bulić oblatae. Zagreb 1924.
Smith: British Museum, The sculptures of the Parthenon. London 1910.
Studniczka, Kalamis, Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse XXV. Leipzig 1907.
Svoronos, Das Athener Nationalmuseum. Athen 1903.
Waldmann, Griechische Originale, Leipzig 1914.
Vatikan-kat., Amelung, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums. Berlin 1903 und 1908.
Winter, *K. i. B.* Kunstgeschichte in Bildern. Neue Bearbeitung. I Das Altum. Leipzig.

1

3

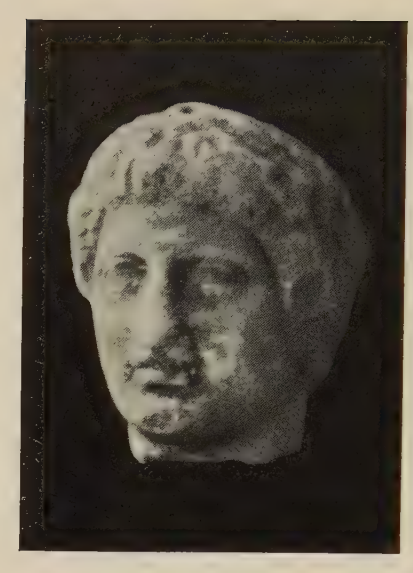
2

4

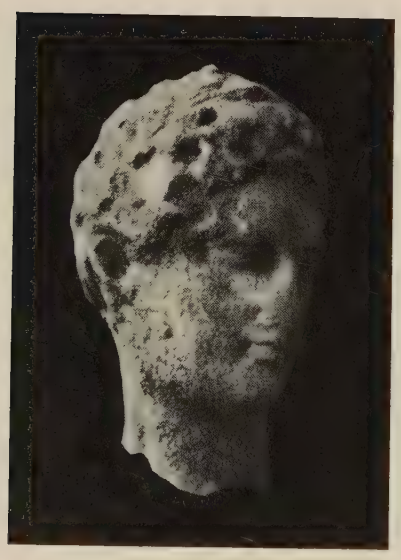
Köpfe von der Nemesisbasis des Agorakritos aus Rhamnus.
Abb. 1—2. *Athen, N. M. 205, H. 8 Cm.*
» 3—4. » » » *203,* » *10* »

I—25526. *Ernst Kjellberg.*

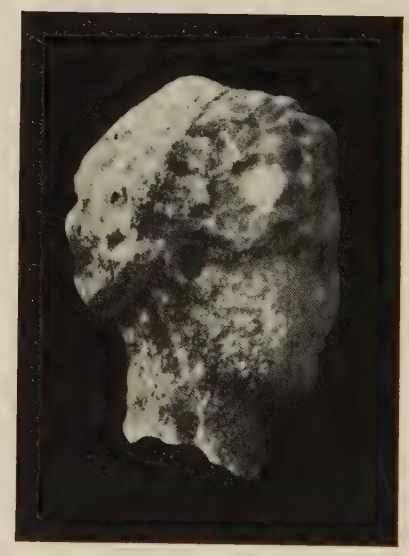
5



7

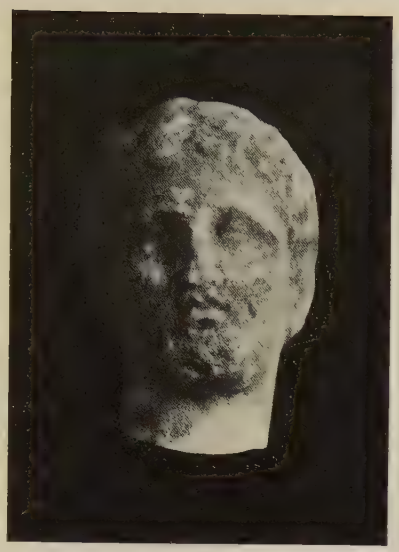


6



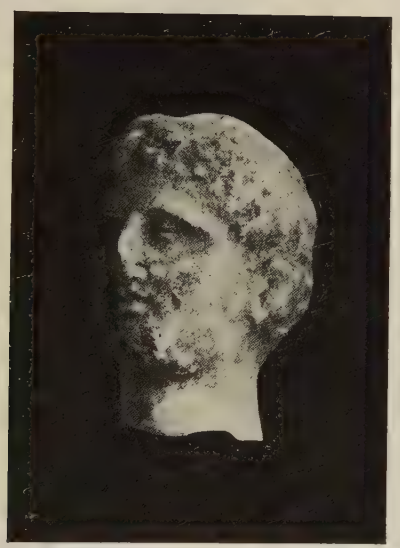
8

Köpfe von der Nemesisbasis des Agorakritos aus Rhamnus.
Abb. 5, 6, 8. *Athen, N. M. 204, H. 9 Cm.*
» 7. » » » *205.*



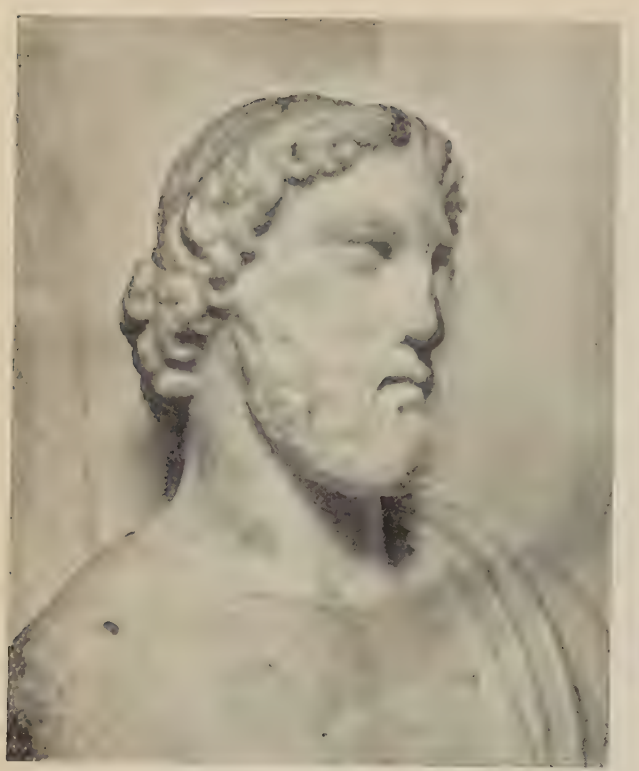
9

10



11

Jünglingskopf, der Nemesisbasis zugeschrieben
Athen, N. M. 206 a, H. 9 Cm.



25

27

26

28

Köpfe der Figuren des Reliefs in Stockholm, N. M. 150.

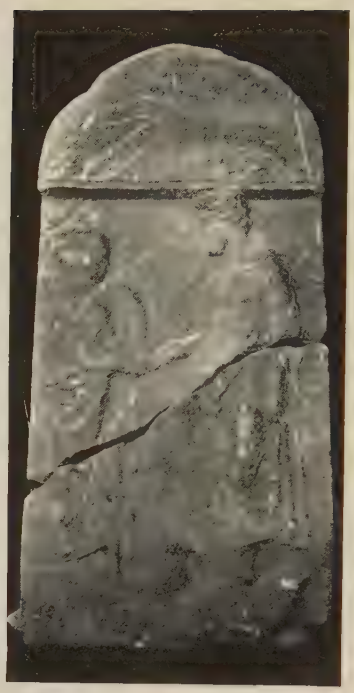
29

30

31

Niobidenrelief in Petersburg. KIESERITSKY *Nr. 337, H. 48 Cm.*

32



33

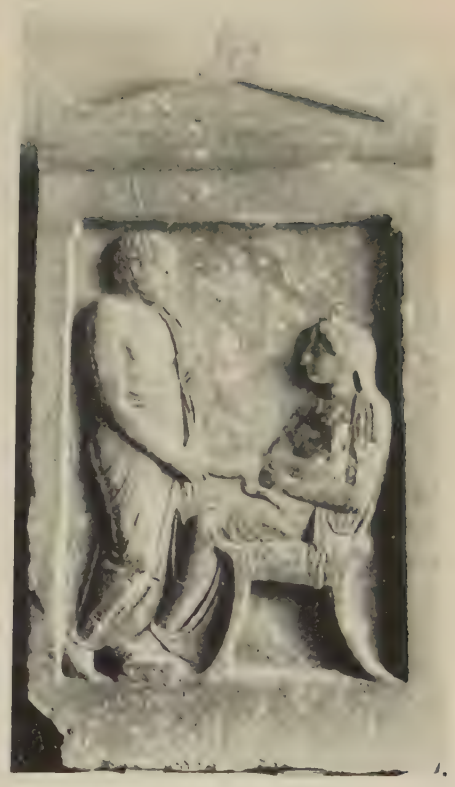
34

35

Abb. 32. *Grabmal des Megarers Hagetor. H. 99 Cm. Piraeus Museum.*
Abb. 33. *Grabmal der Patrokleia und des Demonikos, Piraeus.* Conze *1082, H. 69 Cm.*
Abb. 34. *Grabmal, Athen, N. M.*
Abb. 35. *Lekythos, Leyden, Museum,* Conze *627.*

36

37



38

Abb. 36. *Grabmal, Athen, N. M. Nr. 2670.*
Abb. 37. *Grabmal, H. 67 Cm.* Conze *892.*
Abb. 38. *Grabmal des Philinos und der Hagnostrate, Athen N. M.*

40 41

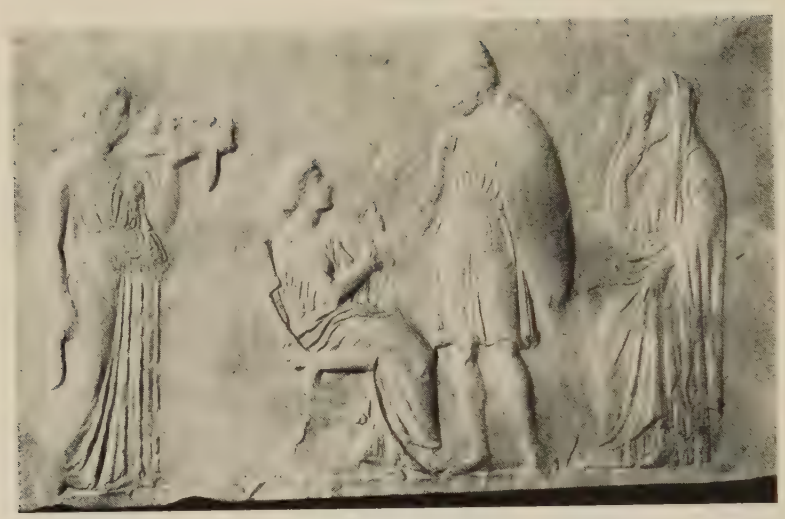
Abb. 39. *Urkundenrelief aus dem Jahre 421/0. H. des Bildfeldes etwa 39 Cm. Eleusis, Museum. Photo* Alinari *24 797.*

Abb. 40—41. *Lekythos,* Conze *1124.*

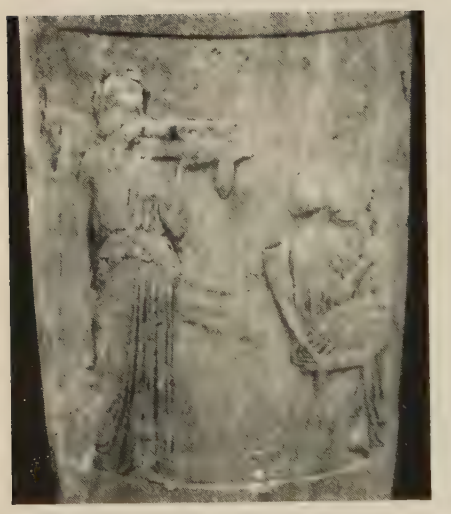
42

43

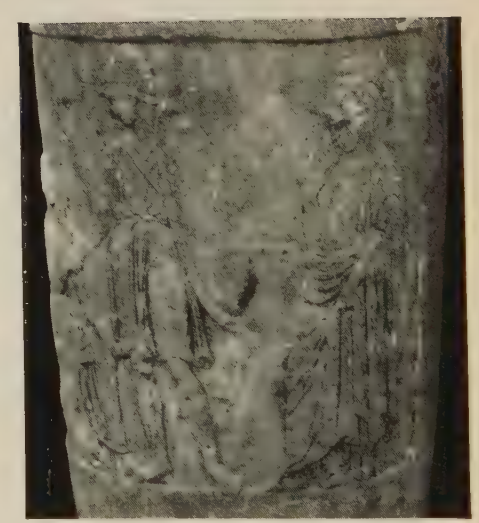
Abb. 42—43. *Lekythos, Athen, N. M. 814,* CONZE *294.*



44



45



46

Abb. 44—46. *Lekythos, Athen, N. M. 1815,* Conze *378. Abb. 44 nach Papierabklatsch.*

47

49

48

50

Abb. 47—50. *Lekythos, Athen, N. M. 2584. H. des Bildfeldes 47 Cm.*

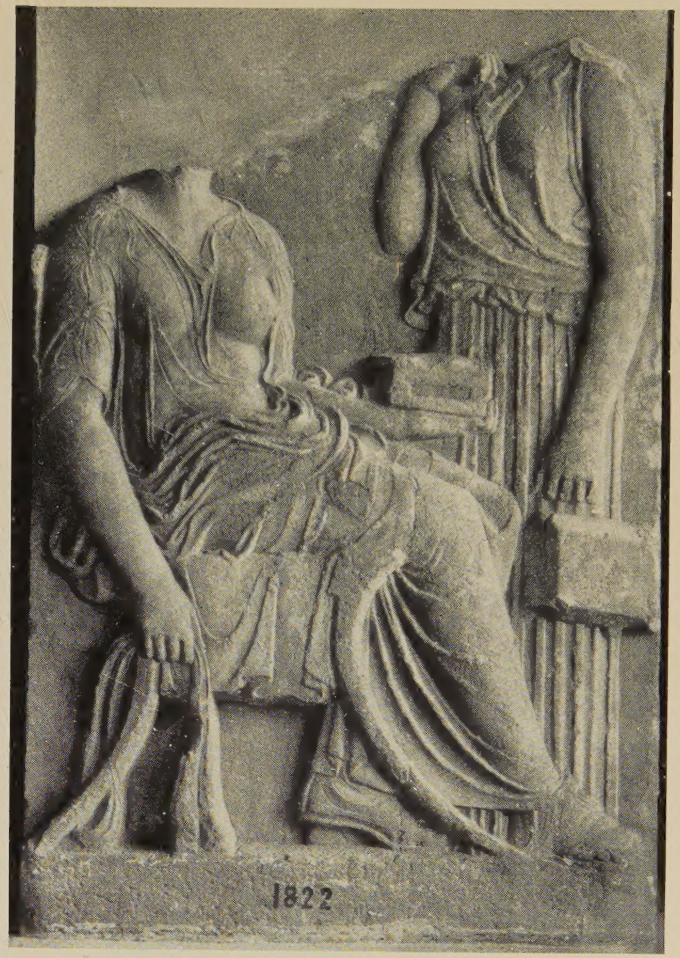
51

52

53

Abb. 51—53. *Pfeiler, Berlin 942, H. 29,5 Cm.*

54



55

Abb. 54. *Grabmal, Athen, N. M. 728, H. 92 Cm.*
Abb. 55. *Grabmal, Athen, N. M. 1822 H. 108 Cm. Photo* ALINARI *24 370.*

56

57

58

Abb. 56. *Nereide, aus Xanthos, Brit. Mus. Nr. 909.*
» 57. » » » » » » *912.*
Abb. 58. *Iris vom Parthenon, Ostgiebel G., Brit. Mus. Nr. 303.*